

(Re)Garder la route

Catherine St-Arnaud

Mémoire
de recherche-crédation – Option B
présenté au
Département d'études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)
en vue de l'obtention du diplôme de
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Novembre 2016
© Catherine St-Arnaud

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Catherine St-Arnaud
intitulé *(Re)Garder la route*

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Littératures francophones et résonances médiatiques)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance :

Geneviève Sicotte

Présidente

Catherine Cyr

Examinatrice

Sylvain David

Examineur

Louis Patrick Leroux

Directeur

Sophie Marcotte

Directrice

Approuvé par :

Denis Liakin - Directeur du département d'études supérieures

André Roy - Doyen de la Faculté

Résumé du mémoire

(Re)Garder la route

Catherine St-Arnaud

(Re)Garder la route est un mémoire de recherche-crédation portant sur le roman de la route contemporain québécois et sa déclinaison au féminin dans le cadre d'une création littéraire hyperméditative.

À travers l'étude de trois romans, soit *Chercher le vent* de Guillaume Vigneault (2001), *La foi du braconnier* de Marc Séguin (2009) et *Le fil des kilomètres* de Christian Guay-Poliquin (2013), on constate que la route est une forme de rédemption personnelle qui permet au protagoniste de se (re)trouver, après s'être perdu. On y décèle par ailleurs dans ces textes certains éléments stylistiques issus du cinéma et de son sous-genre du film de la route (*road movie*). Les trois romans sont analysés selon leurs critères structurels et formels, les mythes qui les animent, la présence d'éléments à caractère visuel et les rapports du protagoniste avec son environnement et autrui.

La création qui en découle est une mise en écriture, une création littéraire en format numérique qui s'inspire des observations tirées de la recherche et qui intègre des citations à caractère visuel puisées dans les romans analysés, afin de proposer une expérience interactive féminine contemporaine et littérisée de la route. Le projet est également une tentative de subvertir les attentes liées à l'univers typiquement masculin de la route en adoptant plutôt une perspective féminine. La création, disponible en ligne sur une plateforme créée pour le projet, contient du matériel visuel, textuel et sonore où le lecteur peut errer, comme la protagoniste le fait sur la route.

Abstract

(Re)Garder la route

Catherine St-Arnaud

(Re)Garder la route is a research-creation thesis examining contemporary Quebecois road novels and their feminine declination through a hypermedia-driven literary creation.

By studying three novels, *Chercher le vent* by Guillaume Vigneault (2001), *La foi du braconnier* by Marc Séguin (2009) and *Le fil des kilomètres* by Christian Guay-Poliquin (2013), the student seeks to demonstrate that the road quest allows for a form of personal redemption leading the protagonist to find himself, after being lost. This literary subgenre features stylistic devices and narrative strategies that stem from film's take on the original road novel. Consequently, the three novels have been analyzed formally, mytho-poetically and with a particular interest in the visual tropes and the relationships between the protagonist, his immediate environment, and the proverbial "other".

The resulting creative work is in fact a resonant rewriting of the Québec road novel, as reimagined through a feminine experience, both interactive and literary, of the road. The hypertextual work draws on visual cues and actual lines from the original texts. The resulting creation seeks to subvert the expectations associated with the stereotypically masculine environment of the road by allowing for a strong, creative feminine point of view. The creative work, available online on a platform created specifically for the project, includes visual, textual and auditory material enticing the reader to lose himself, as the protagonist does, on the road.

REMERCIEMENTS

Le présent mémoire de maîtrise résulte d'un processus qui s'est étendu sur les trois dernières années. À travers cette longue période, de nombreuses personnes m'ont soutenue et m'ont permis de me rendre jusqu'ici; c'est pourquoi je prends le temps de souligner leur contribution inestimable ici.

Dans un premier temps, je remercie du fond du cœur mes deux directeurs de recherche, Louis Patrick Leroux et Sophie Marcotte. Merci de votre dévouement sans bornes, de vos réponses rapides à toutes mes interrogations et aussi de votre motivation au travers tout le processus. Vous êtes des superviseurs hors pair et je me sens choyée d'avoir pu compter sur votre soutien et votre aide tout au long des trois dernières années. Sans vous, la thèse qui suit n'aurait jamais vu le jour. Un merci également à Figura-NT2 Concordia et à l'Université Concordia qui m'ont offert des bourses afin de poursuivre ma maîtrise.

À mes parents, Edith et René, merci de me donner la possibilité de croire en mes rêves et de me permettre de réaliser mes buts. Vous me donnez non seulement les moyens, mais vous avez su m'encourager et croire en moi lorsque j'ai traversé des périodes plus difficiles. Je suis fière de pouvoir déposer ce projet aujourd'hui et d'avoir pu compter sur vous. Je ne vous dirai jamais assez merci.

Mes chères amies, vous savez qui vous êtes, vous qui êtes disponibles pour me changer les idées, relire mes textes et m'encourager en personne, par téléphone ou par texto, je vous remercie d'avoir été là. Chacun de vos petits mots m'a permis de continuer et de voir vos réussites à travers les années m'a inspirée à poursuivre mon propre chemin.

Finalement, Frédéric Beaulieu-Vachon, toi l'homme de ma vie, je te suis énormément reconnaissante pour tout le temps que tu as mis pour concevoir la plateforme (qui ne devait être qu'un « prototype ») avec moi. Plus encore, merci de m'avoir appelée pour me réveiller le matin, de m'avoir motivée lorsque je n'avais plus la force et de m'avoir inspirée à voir le beau et le bon, toutes ces lucioles, dans ce qui m'entoure. Je veux que nous continuions notre route ensemble très longtemps. Je t'aime.

TABLE DES MATIÈRES

<u>INTRODUCTION</u>	1
<u>ESSAI-RECHERCHE</u>	ERROR! BOOKMARK NOT DEFINED.
INTRODUCTION	12
1. UN CHEMIN STRUCTURÉ ET...MYTHIQUE	18
2. UNE QUÊTE AU MASCULIN	26
3. UNE IDENTITÉ MULTIPLIÉE	28
3.1 Les traces au masculin	29
3.2 Un homme et sa voiture	31
4. ÉCRIRE VISUELLEMENT	32
5. VOIR L'AUTRE	34
5.1 Voir l'Homme	34
5.2 La femme, l'opposée	38
CONCLUSION	45
<u>CRÉATION</u>	49
ARRIVER	54
SE (RE) TROUVER	62
SE (DÉ) PLACER	76
<u>CONCLUSION</u>	84
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	86

Assise sur le rebord, j'essaie de chasser mes pensées passées. Puis, un faible miaulement. Sans la voir, je sens sa chaleur contre ma jambe. Elle miaule de plus belle, et je la prends dans mes bras. Mon corps se détend peu à peu et La Vache basque se met à ronronner. Je la tiens fermement, en la grattant sous les oreilles comme je le faisais avant. Elle s'abandonne dans mes bras. Nous formons un drôle de couple. Nous suivons un tracé mystérieux, et je me laisse guider. Son instinct animal me rassure. Elle connaît la ville.

Avec ma compagne dans les bras, dans ce pays inconnu, je comprends que je suis enfin arrivée. La brume ne me fait plus peur. J'accepte d'être perdue. Après tout ce temps, je me trouve (enfin) ici. Dans ce lieu que je ne saisis pas, mais qui pourtant semble me définir.

- Ça fait drôle hein¹ ?

Je regarde autour de moi. Il n'y a personne.

- *Zure zain nengoen.* (Je t'attendais.)
- Comment savais-tu que je viendrais ? Et où allons-nous ?
- Ça serait long à expliquer. Disons seulement que les neuf vies font partie de l'équation. Mais maintenant que tu y es, il est temps que nous y allions.

La Vache basque part à la course, me guidant par ses miaulements.

¹ *Retrouver une vieille connaissance.* La première ligne de dialogue du roman. Au bar à Val-d'Or, Jack revoit Sylvain qui lui parle de sa copine danseuse. Jack ne comprend pas la situation et se sent absent, pris entre passé et présent.

Guillaume Vigneault, *Chercher le vent*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal Compact», 2003 [2001], p.11 .

Et, étonnamment, je lui fais **confiance**

La Vache Basque s'arrête et se frotte une dernière fois contre ma jambe, et je perçois, l'éclair d'un instant, ses yeux pairs.

- Ne t'inquiète pas, je reviendrai, me dit-elle.

—

Puis, telle qu'elle est apparue, elle s'évapore.

Et, pour un court instant, je **vois**.



Extrait de la création : (Re)Garder la route

© Catherine St-Arnaud

J'éprouve une passion commune pour les images et pour les mots ; une dualité qui s'est manifestée de diverses manières au fil de ma vie. Dès mon enfance, j'écrivais des petits contes que j'illustrais moi-même. J'ai poursuivi cet amour de la littérature tout au long de ma vie : rédigeant des histoires ici et là, noircissant un journal quotidiennement et un carnet lors de mes voyages. J'ai également nourri mon désir de tout voir, en entraînant mes yeux à la complexité de la composition de l'image, à percevoir le différent, à capter le moment magique et ce au travers de passion pour les arts cinématographiques et pour la photographie.

Cet intérêt double a orienté mon parcours scolaire et professionnel ; après avoir complété un baccalauréat en cinéma, où je me suis spécialisée en réalisation pour apprivoiser le pouvoir évocateur de l'image, j'ai entrepris une maîtrise en littérature afin de découvrir et exploiter les différentes possibilités du mot. Puis, au travers de mes diverses expériences personnelles et professionnelles, j'ai compris que je voulais combiner ces deux aspects ; le visuel et l'écrit.

Et c'est au cours de mes multiples voyages autour du globe que j'y suis parvenue. Que ce soit un périple hivernal en sol japonais, un séjour immersif en terre mexicaine ou même un *roadtrip* à travers l'immense territoire canadien, j'ai confronté un ailleurs, qui m'a amené à le et me connaître plus en profondeur. Grâce aux paysages et possibilités qui s'y trouvaient, j'ai pu créer une hybridité qui m'est propre, un univers créatif écrit et visuel qui reflète ma vision féminine.

Cette passion pour le voyage ainsi que mes intérêts pour la langue et l'image sont à la base du choix du sujet de ce mémoire, soit le roman de la route, que je développe dans le cadre du mémoire en recherche-crédation qui suit.

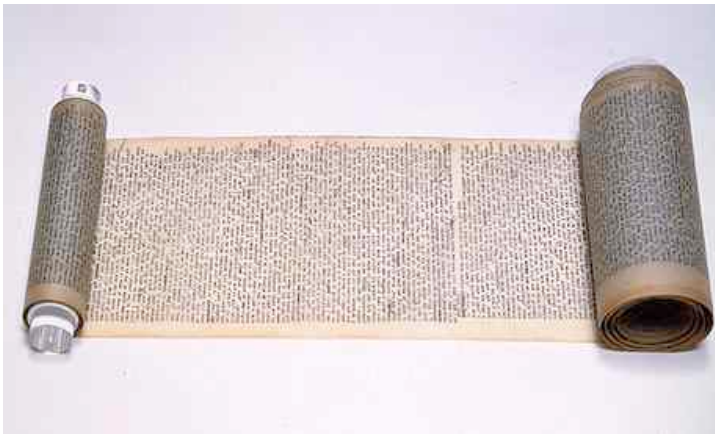
LE ROMAN DE LA ROUTE, de Kerouac au Québec d'aujourd'hui

L'œuvre phare du roman de la route, cette forme littéraire qui se caractérise par une « fascination pour l'espace, le voyage et les possibilités de mobilité² » est sans contredit *On the Road* de Jack Kerouac. L'œuvre se déploie dans un univers masculin, où le protagoniste part à la découverte des États-Unis et de lui-même, et où même la Muse est un homme

² Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2006, p. 6.

(Neal Cassady), confirmant ainsi que le voyage a « longtemps été l'apanage des hommes, [et que] la recherche identitaire était également le privilège du sexe masculin³ ».

Dans sa version originale, qui date de 1951 et a pour sous-titre *The Original Scroll* (le rouleau original), *On the Road* s'inscrit en digne porte-étendard littéraire du voyage sur la route comme un rapprochement, voire une combinaison, entre un univers écrit et visuel. En effet, Kerouac l'a rédigé sur un rouleau de papier de 40 mètres de long entre le 2 et 22 avril 1951⁴ : « J'ai raconté toute la route à présent. Suis allé vite, parce que la route va vite. L'histoire c'est toi et moi et la route. Je l'ai fait passer par la machine à écrire et donc pas de paragraphes...je l'ai déroulé sur le plancher et il ressemble à la route⁵ », écrit-il en décrivant son processus créateur à son ami Neal Cassady dans une lettre datée du 22 mai 1951.



Le rouleau original de 1951

La langue de Kerouac, dont Deleuze souligne la « phrase asyntaxique infinie [qui la] rend convulsive⁶ », se rapproche du jazz ; elle est libre de tergiverser par plusieurs chemins et s'invente au fur et à mesure, comme le rouleau sur laquelle elle est écrite. Ce rouleau influence la façon de percevoir le récit et évoque la rapidité du déplacement et le chemin qui se déploie devant soi. Plus encore, le rouleau évoque celui de Lewis Carroll, qu'Eisenstein « voyait comme le précurseur du montage cinématographique⁷ ». L'acte de se dérouler trouve ainsi écho non seulement dans les propos du récit, mais dans le rouleau

³ *Ibid.*, p. 17-18.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

⁵ Jean-Sébastien Ménard, *Une certaine Amérique à lire. La beat generation et la littérature québécoise*, Québec, Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2014, p. 9.

⁶ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 77.

⁷ *Ibid.*, p. 35.

lui-même.

Considérant le fait que Kerouac possédait des origines francophones grâce à ses parents Canadiens français⁸ et qu'il écrivait même certains de ses ouvrages dans un français joual, récupérant ainsi de manière positive le terme péjoratif *Canuck* utilisé par les États-Uniens pour décrire les Canadiens Français ayant émigré en Nouvelle-Angleterre au 20^{ème} siècle⁹ pour en faire sa langue, le *Canuck French*¹⁰, *On the Road* serait le digne précurseur du roman de la route québécois.

Ainsi, depuis les années 2000 une nouvelle vague de la littérature de la route a vu le jour, inspirée par la référence mythique américaine *On the Road*. Dès le début de mes recherches, une citation de Jean Morency proposant une explication sur la singularité du roman de la route contemporain au Québec m'a interpellée :

le roman de la route québécois apparaît un peu comme l'équivalent, sur le plan littéraire, du *road movie*, du moins tel qu'il est pratiqué au Québec, à la différence qu'il semble puiser simultanément à deux traditions, l'une littéraire, l'autre cinématographique. [...] le roman de la route québécois forme un amalgame original issu de deux traditions culturelles et de deux formes d'expression distinctes, de telle sorte qu'il nous donne à voir comment s'opèrent certains transferts culturels et artistiques¹¹.

Quels sont les transferts possibles évoqués par Morency ? Le roman de la route québécois est-il appelé à être lu d'abord et avant tout comme un hybride écrit et visuel ? De quelles façons se manifestent ces mélanges des genres ? C'est en gardant cette citation de Morency à l'esprit et les interrogations qui en découlent, que j'ai entrepris le volet de recherche de ce mémoire.

Pour procéder à l'analyse de ce phénomène, j'ai choisi trois romans de la route québécois contemporains, soit *Chercher le vent* de Guillaume Vigneault (2001)¹², *La foi du braconnier* de Marc Séguin (2009)¹³ et *Le fil des kilomètres* de Christian Guay-Poliquin (2013)¹⁴. Il est intéressant de souligner que deux des auteurs travaillent également dans un

⁸ Jean-Sébastien Ménard, *op. cit.*, p. 240.

⁹ Pierre Monette, « Road novels : le roman-route », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 2, n° 4, 2006, p. 30-31.

¹⁰ *Ibid*, p. 143.

¹¹ Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p.17-18.

¹² Guillaume Vigneault, *op. cit.*, 268 p.

¹³ Marc Séguin, *La foi du braconnier*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2012 [2009], 154 p.

¹⁴ Christian Guay-Poliquin, *Le fil des kilomètres*, Chicoutimi, La Peuplade, 2013, 221 p.

domaine visuel; Vigneault a écrit des scénarios pour le cinéma¹⁵ et Séguin a d'abord fait une carrière importante de peintre¹⁶.

Les trois romans choisis sont écrits par des auteurs de sexe masculin, tandis que je suis une jeune femme québécoise. Si la littérature contemporaine montre que la femme fait de plus en plus sa place¹⁷, j'ajouterai que j'ai également envie de m'en créer une. Inspirée par cet univers écrit qui recèle de traces visuelles, j'ai voulu y répondre par une création novatrice. Sans avoir la prétention d'instaurer la place de la femme dans le genre littéraire de la route, je considère que mon bagage artistique double me permet d'offrir un point de vue créatif novateur et féminin, en réponse à la nature typiquement masculine de la littérature de la route.

MA DÉMARCHE CRÉATRICE

Ma création est donc un récit littéraire hypermédiatique qui se présente sur une plateforme web, un environnement sans contraintes rappelant le rouleau de Kerouac, où je souhaite désorienter le lecteur face à l'expérience du récit sur la route en combinant du texte, des images et du son.

Dans un premier temps, j'ai intégré au sein de mon récit des citations des trois romans analysés dans l'essai afin de leur donner un nouveau sens. Les extraits choisis n'ont pas été sélectionnés au hasard, mais proviennent plutôt de tableaux d'analyses répertoriant les différentes figures de styles employées par les auteurs. Par figure de style, j'entends tout « procédé stylistique régulier, tous les tours, tous les moyens qui, d'un discours, d'un texte à un autre, peuvent être mis en œuvre pour produire un effet particulier sur celui à qui l'on s'adresse¹⁸ ». Ces figures de style témoignent de l'intermédialité du roman de la route québécois, soit les interactions entre les frontières du visuel et de l'écrit évoquées par Jean Morency.

En choisissant ces extraits, identifiés et mis en contexte, je propose une démarche en deux temps : dans un premier temps, je veux mettre en évidence la présence du visuel au sein de l'écrit, une dualité qui m'inspire et alimente mon processus créatif, et dans un

¹⁵ Marc Cassivi, « Guillaume Vigneault : Chercher l'équilibre », *La Presse*, 22 avril 2008.

¹⁶ Nathalie Petrowski, « Marc Séguin : le peintre des ruines modernes », *La Presse*, 11 septembre 2010.

¹⁷ Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 17-18.

¹⁸ Patrick Bacry, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992, p. 8.

second temps je souhaite réinterpréter d'un point de vue féminin des éléments typiquement associés à un univers de la route masculin. Dans cette optique, cette création est une réponse résonante à l'essai, une « réponse sensible qu'un auteur peut avoir par rapport à une œuvre existante et qui permettrait, par la force d'une "vibration sympathique", de créer son propre propos¹⁹. »

Cette possibilité de sélection et d'associations en réseau se manifeste grâce au format interactif de l'hypermédialité, « un mode de configuration réseautique qui agit selon un principe associatif²⁰ ». Dans le cas de la création, c'est avec le format de renvois propre à l'hyperlien que j'y parviens, une technique qui évoque l'*ars memoria*²¹, méthode mnémotechnique permettant l'association entre mots et lieux. Cette association trouve écho dans le roman de la route où le protagoniste se construit en mouvement, par l'évocation de moments clés qui renvoient à divers lieux où résident des souvenirs, des images, des gens.

En effet, dans l'écriture de la route, le protagoniste construit son identité et sa mémoire en rapport avec l'ailleurs et Autrui qu'il découvre peu à peu. À cet égard, les trois romans choisis intègrent une langue étrangère en plus du français, que ce soit l'anglais ou la langue amérindienne, et cette langue contribue à la définition de leur identité face à l'Autre. Dans ma création, j'ai choisi la langue basque. En plus d'évoquer le périple originel de la grand-mère de la protagoniste, on retrouve des similitudes entre le territoire basque et le territoire québécois, de par leurs rapports linguistiques uniques et leurs désirs d'indépendance. Plus encore, le territoire basque étant éloigné de l'origine de la protagoniste, il contribue au sentiment de perte de celle-ci lors de son périple. La langue basque prend ainsi des allures référentielles et mythiques, au sens littéral et figuré, et vient souligner le sentiment de déterritorialisation où l'on se trouve à « être *dans* sa propre langue comme un étranger²² ».

Cet exil linguistique évoque l'exil sur la route, qui est possible grâce à des chemins labyrinthiques où le lecteur peut se perdre, mais également créer son propre trajet en

¹⁹ Louis-Patrick Leroux, « *Les questionnements du chercheur-créateur devant ses réponses résonantes* », Journée d'étude sur la recherche-crédation théâtrale en milieu universitaire, Université Laval, Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore (Université du Québec à Chicoutimi) et Société québécoise d'études théâtrales, 2012.

²⁰ Renée Bourassa, *Les Fictions hypermédialiques : mondes fictionnels et espaces ludiques — Des arts de mémoire au cyberspace*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2010, p. 10.

²¹ *Ibid.*, p. 236.

²² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 47.

construisant son expérience personnelle de la route. Je vise cette désorientation dans mon propre projet par l'utilisation de technologies numériques.

Depuis l'avènement de l'Internet, de nombreux auteurs ont repoussé les frontières de la littérature en intégrant les nouvelles technologies dans la création littéraire. Au Québec, l'auteur Gabriel Anctil a dirigé un livre électronique qui l'a mené vers les lieux de l'héritage québécois de Kerouac²³ et aux États-Unis, une application électronique a été créée afin de rendre plus dynamique la lecture de *On the Road*²⁴. Ces exemples témoignent des possibilités offertes par l'actualisation de la forme de la littérature de la route.

Au niveau technique, la base de ma plateforme a été développée selon les standards HTML 5, langage dont les balises permettent de sémantiser les contenus. Le CSS3 est le langage qui fut utilisé pour l'aspect visuel. La partie interactive et le fonctionnement du système se font en JavaScript, qui permet un chargement dynamique du contenu, en plus de reconnaître le lecteur. Il s'agit d'un « garde » qui est ajouté à chacun des fragments et qui se souvient des traces du parcours du lecteur, de ses choix.

En évoquant les « romans dont vous êtes le héros » dans un format numérique, j'aspire à offrir une réinterprétation du voyage sur la route par une réécriture créative. En mettant en scène une protagoniste féminine, je souhaite bouleverser les attentes face au récit de la route dans un environnement fragmentaire et interactif, où l'on trouve des textures écrites, visuelles et sonores.

EN CHEMIN... DES SUCCÈS ET DES PÉPINS

Je détaillerai ci-dessous le processus qui a mené à la création et qui rappelle le « devenir » de l'écriture évoqué par Deleuze.

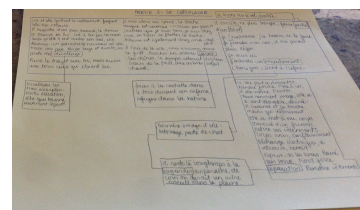
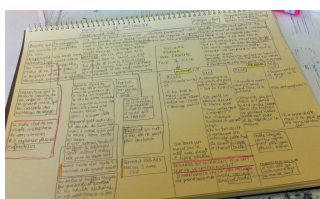
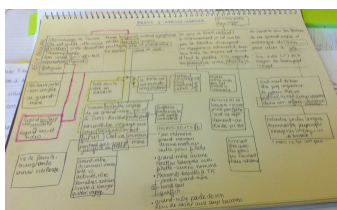
Dans un premier temps, grâce aux tableaux d'analyse réalisés pour la recherche, j'ai pu faire la sélection d'extraits des romans qui ont directement lié ma création à mon travail de recherche. Non seulement porteurs de sens au sein des romans analysés, les extraits choisis m'inspiraient à « voir des images » qui pouvaient être réinterprétées, transformées, pour adopter un nouveau sens. Ces extraits ont donc enclenché le processus de création.

²³ Gabriel Anctil et Marie-Sandrine Auger (dir.), *Sur les traces de Kerouac*, Livre numérique, Ici Radio-Canada Première, 2003 [2001], 98 p.

²⁴ David L. Ulin « Publishing industry's digital adventure », *Los Angeles Times*, mis en ligne le 5 juillet 2007. http://articles.philly.com/2011-06-30/entertainment/29722036_1_book-apps-ipad-app-digital-age (page consultée le 3 avril 2016)

Une fois les grandes lignes de l'histoire écrites, j'ai dû faire plusieurs moutures pour parvenir au résultat final. Les principaux enjeux concernaient les limites : comment m'investir dans le texte tout en permettant l'égarement ? Comment rendre mes boîtes de textes, les hyperliens, non pas superflus, mais complémentaires et nécessaires ? C'était un équilibre délicat à atteindre. Ces « problèmes [ont] dessin[é] des chemins²⁵ » et avec le temps, et des essais et erreurs, je suis parvenue à cette création, où chaque mot et image a sa raison d'être.

Par ailleurs, la forme de la création hypermédiatique provoqua quelques incompréhensions. L'absence d'exemple visuel m'empêchait de décrire mon projet à mes directeurs. J'ai donc créé de simples dessins, telles des cartes routières évoquant les chemins possibles, afin de décrire mes intentions (voir les images ci-dessous). J'ai représenté mes hyperliens et le dédale de chemins qui s'offriraient au lecteur par cette « carte exprimant l'identité du parcours et du parcouru²⁶ » qui « faisait du déplacement quelque chose de visible²⁷ » pour reprendre les propos de Deleuze. Plus encore, ces dessins sont devenus des références pour expliquer à mon copain, un développeur web, comment je voulais que nous concevions la plateforme.



Cartes des hyperliens et renvois dans les trois embranchements de la création

La création de la plateforme fut également un procédé évolutif. Initialement, l'aspect visuel prenait le dessus, dans un format rappelant le jeu vidéo. Mais, au fur et à mesure que je créais, la prépondérance du texte s'est imposée. Puisque je suis habituée d'écrire pour l'image en tant que scénariste, ce fut un défi de transformer mon processus créateur afin de partir du texte pour y rajouter du visuel. Une fois que ce repositionnement créateur fut accepté, la création de la plateforme s'est faite sans problème.

²⁵ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 9.

²⁶ *Ibid.*, p. 81.

²⁷ *Ibid.*

Somme toute, inspirée par les observations de la recherche, mon procédé créatif fut une métaphore du trajet sur la route, qui, pour reprendre les mots de Deleuze, est « un chemin où l'on se perd, mais le chemin qui revient²⁸. »

²⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 134.

« Toute œuvre est un voyage, un trajet, mais qui ne parcourt tel ou tel chemin extérieur qu'en vertu des chemins et trajectoires intérieures qui la composent, qui en construisent le paysage. »

– Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*

ESSAI

Le roman de la route — *road novel* — est une forme littéraire qui se caractérise par une « fascination pour l'espace, le voyage et les possibilités de mobilité²⁹ ». En tant que descendant des classiques américains, notamment *On the Road (Sur la route)*³⁰ de Jack Kerouac et *The Grapes of Wrath (Les Raisins de la colère)*³¹ de John Steinbeck, le roman de la route québécois adapte le trajet en s'ancrant dans la réalité québécoise. Dès lors, il devient intéressant de mettre en évidence la structure, les particularités et les thématiques qui lui sont propres afin de souligner ce qui fait la singularité. Dans le cadre de cette analyse, j'ai choisi de me concentrer sur trois romans de la route québécois contemporains, soit *Chercher le vent* de Guillaume Vigneault (2001)³², *La foi du braconnier* de Marc Séguin (2009)³³ et *Le fil des kilomètres* de Christian Guay-Poliquin (2013)³⁴.

En effet, depuis les années 1980, « par le relais de Kerouac et de la *beat generation*³⁵ » de nombreux auteurs québécois, principalement masculins, repensent et réécrivent le rapport avec la route. Un « panorama de ce phénomène³⁶ » comprend *Carnets de naufrage* (Vigneault, 2000), *Le joueur de flûte* (Hamelin, 2001) en passant par *Nikolski* (Dickner, 2005) ou *Table rase* (Lefebvre, 2004), pour n'en nommer que quelques-uns. Ces romans, inspirés par une culture qui baigne de plus en plus dans le visuel, transposent des images fortes à l'écrit, paraissent influencés par le carnet de voyage et le *road movie* en ce qu'ils mettent « en scène des personnages caractérisés par leur individualité et le mouvement de rupture qu'ils incarnent³⁷ ». Jean Morency écrit, à cet égard, dans *Romans de la route et voyages identitaires*, que le roman de la route québécois serait l'équivalent du *road movie* québécois et qu'il formerait un amalgame issu de ces deux traditions littéraires

²⁹ Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2006, p. 6.

³⁰ Jack Kerouac, *On the road : the original scroll*, New York, Penguin, 2008 [1951], 408 p.

³¹ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, New York, Viking Press, 1939, 464 p.

³² Guillaume Vigneault, *op. cit.* (Désormais, les renvois à ce roman seront indiqués entre parenthèses dans le texte.)

³³ Marc Séguin, *La foi du braconnier*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2012 [2009], 154 p. (Désormais, les renvois à ce roman seront indiqués entre parenthèses dans le texte.)

³⁴ Christian Guay-Poliquin, *Le fil des kilomètres*, Chicoutimi, La Peuplade, 2013, 221 p. (Désormais, les renvois à ce roman seront indiqués entre parenthèses dans le texte.)

³⁵ Jean-Sébastien Ménard, *op. cit.*

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 26.

et cinématographiques³⁸. Il peut être pertinent ici de définir brièvement le *road movie* québécois comme un genre cinématographique qui s'inscrit en suite au *western*, en ce qu'il reprend l'opposition entre *wilderness* et *civilisation*³⁹, et où « la "frontier" est remplacée par "the road" qui sert, au delà de sa fonction structurelle et narrative, de métaphore exprimant une recherche spirituelle et donc individuelle⁴⁰ ». Plus encore, le *road movie*, contrairement au *western* figé dans le temps « évolue avec les besoins du spectateur contemporain, ce qui demande une confrontation non seulement avec les éléments de l'espace et de l'identité, mais aussi avec le temps représenté dans les films⁴¹ ». Il se tisserait donc dans les romans de la route québécois contemporains une relation intermédiaire où des « passages du texte [...] amènent l'attention du lecteur à se tourner vers l'esthétique filmique⁴² » pour trouver la signification du récit.

Gilles Deleuze évoquait déjà cette dualité entre le visuel et l'écrit dans *Critique et Clinique* en 1993, où il rappelait que « c'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend⁴³ » et que la limite du langage est « faite de visions et d'auditions non-langagières que seul le langage rend possibles⁴⁴ ». Selon Deleuze, la peinture et la musique présentes dans l'écriture se révèlent grâce à la syntaxe, soit « l'ensemble des détours nécessaires chaque fois créés pour révéler la vie dans les choses⁴⁵ ».

Pour mettre cette syntaxe en évidence dans les trois romans qui forment mon corpus, je débiterai par faire ressortir les traces des transferts artistiques et culturels d'inspiration visuelle en relevant les figures de styles, la présence d'éléments issus du monde visuel et les emprunts de stylistique d'ordre visuel afin de mettre en lumière l'intermédialité dans les trois romans choisis. Cette intermédialité souligne les interactions suggérées par Morency, entre les frontières médiatiques du monde de l'image, plus particulièrement le cinéma, et du monde de l'écrit, propre au roman. Ces rapports

³⁸ *Ibid.*, p. 17-18.

³⁹ Ute Fendler, « Le *road movie* québécois. Transfert de genre concurrentiel et construction d'identité » dans Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 38.

⁴⁰ Shari Roberts, « Western meets Eastwood. Genre and gender on the road », dans Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, London/New York, Routledge, p. 53.

⁴¹ Ute Fendler, *op. cit.*, p. 38.

⁴² Audrey Vermetten, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry », *Poétique*, n° 144, 2005, p. 494.

⁴³ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 9.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 12.

médiatiques entre le visuel et l'écrit créent comme le souligne Deleuze, une forme d'art cartographique qui repose « sur les choses d'oubli et les lieux de passages⁴⁶ » où « l'image n'est pas seulement trajet, mais devenir⁴⁷ ». Plus encore, en m'inscrivant dans la vision de Deleuze, j'étudierai de quelle manière ces traces visuelles, ces images dans l'écrit contribuent ou nuisent à la quête, au devenir, du protagoniste sur la route.

Enfin, puisque « la route a toujours été un thème central de la culture américaine, [...] liée à l'histoire du pays et à la mythologie populaire⁴⁸ », ce sera par une lecture d'inspiration mythocritique et poétique du contenu des trois romans que j'offrirai un aperçu des mythes et de leurs variantes qui s'y retrouvent puisque « leur réactualisation perpétuelle [...] est souvent révélatrice des valeurs d'une époque⁴⁹ », afin de déterminer comment ils affectent les récits de départ sur la route.

Ces récits de départ sur la route furent souvent analysés en se basant sur la conception de l'américanité proposée par Pierre-Yves Petillon dans son ouvrage *La Grand-Route : espace et écriture en Amérique*⁵⁰. Pour Petillon, l'américanité naît d'une culture du déracinement et d'une pensée structurante fondée sur l'apparence et sur l'extérieur : des personnages aliénés sont motivés par la fuite dans le climat aride et l'espace vaste qu'est l'Amérique⁵¹, et c'est la fascination qu'exercent le lieu vacant et la dérive qui contribuent à la définition identitaire américaine. Cette vision a dominé les analyses de la littérature québécoise de la route durant les années 1980 et 1990 et l'on a donc souvent rattaché le roman québécois au territoire américain et à ses origines américaines, en se concentrant sur les manifestations de son rapport avec l'environnement extérieur.

Aujourd'hui, plusieurs s'opposent à la vision de Petillon. Pierre Nepveu, par exemple, dans son ouvrage *Intérieurs du Nouveau Monde*⁵² qui porte sur la représentation, passée ou présente, du départ, conçoit plutôt la route et le voyage comme « une subjectivité

⁴⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁸ Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 18.

⁴⁹ Pierre Rajotte, « Mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 53, 1993, p. 30.

⁵⁰ Pierre-Yves Petillon, *La Grand-Route : espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, coll. « Essai », 1979, 256 p.

⁵¹ François Paré, « Intérieurs et extérieurs de l'Amérique chez Pierre Nepveu », *Voix et Images*, vol. 34, n° 1, 2008, p. 82.

⁵² Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers Collés », 1998, 375 p.

intérieure déchirée par la vastitude de l'espace et orientée par la difficile logique des appartenances⁵³ ». Il évoque la quête des origines comme motivateur des protagonistes, une quête de l'ailleurs comme un « retour sur soi⁵⁴ ». À propos de cet ouvrage, François Paré souligne que Nepveu présente « la littérature comme une forme de transformation identitaire⁵⁵ ».

Rejetant donc la vision de Petillon, selon laquelle la linéarité des paysages entraîne le vagabond errant, Nepveu conçoit la route comme un voyage vers « les confins de l'habitable » afin de parvenir à cette « épiphanie de la filiation retrouvée » — une forme jumelée de la perdition et de la rédemption⁵⁶ où « l'espace, envahi par le sujet et par son histoire, accueille en lui la différence⁵⁷ ». Paré souligne à cet égard que pour Nepveu, « la littérature est justement cet espace ouvert où se jouent l'altérité et la différence d'un sujet toujours en rupture avec le confort factice de sa naissance⁵⁸ ».

Pierre Ouellet réfute également la vision de Petillon en proposant une réflexion dans la lignée de celle de Nepveu. En effet, Ouellet souligne que la notion de migration dans la littérature québécoise serait de nature à la fois ontologique et symbolique : la *migrance* serait « pour aller au-delà, toujours, du lieu d'où l'on vient et d'où l'on tire son identité, pour mieux défaire ce lien originaire et le renouer chaque fois en un nouveau destin, un *autre* devenir qui est aussi un devenir *autre*⁵⁹ ».

Tant Nepveu que Ouellet s'inscrivent dans la réflexion deleuzienne, pour qui l'art, spécifiquement la littérature, rend visibles ces « trajets intériorisés [pluriels et multiples d'une œuvre qui] ne sont pas séparables de devenirs⁶⁰. » C'est également sous cet éclairage que je me pencherai sur les trois romans choisis.

Ainsi, dans la plupart des œuvres littéraires dites *de la route*, ces « automobile fictions » où les « événements suivent le tracé de la route⁶¹ », le voyage agit à la fois

⁵³ François Paré, *op. cit.*, p. 82.

⁵⁴ Pierre Nepveu, *op.cit.*, p. 32.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁵⁶ François Paré, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁹ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2003, p. 37.

⁶⁰ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 88.

⁶¹ Pierre Monette, « Road novels : le roman-route », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 2, n° 4, 2006, p. 30-31.

comme « la quête d'identité culturelle aussi bien [que] la recherche d'identité personnelle⁶² ». Dès lors, le vieil adage populaire « *les voyages forment la jeunesse* » peut s'appliquer dans le cadre du roman de la route, mais plutôt sous la formule « *la route aide à définir l'homme* ».

La route qui transforme ; une idée qui se retrouvait déjà dans l'œuvre initiatrice du mouvement et porte-étendard de la beat generation, *On the road (Sur la route)* de Jack Kerouac. Plus encore, la présence et l'influence du québécois dans l'œuvre de Kerouac sont donc d'une importance capitale⁶³ et en font un précurseur d'un corpus québécois de la route.

Dans *On the road – The Original Scroll*, Jack le personnage principal et *alter ego* de l'auteur, se révolte contre le conformisme américain des années 1950 et part sur la route pour aller à la rencontre de ses semblables sur le territoire américain et ainsi se réapproprier son pays dans un voyage à la fois intérieur et dans l'espace⁶⁴. Au cours de son trajet parsemé de rencontres, que ce soit des compagnons de voyage, des acolytes de la *Beat Generation* ou des relations passagères avec quelques femmes, Jack se transforme et évolue.

Puisque « l'Amérique n'[est] pas seulement un espace à parcourir ou à habiter, mais aussi un territoire imaginaire et littéraire⁶⁵ », le trajet du protagoniste du roman de la route s'effectuerait sur la route, mais également en soi, face à soi-même. Le protagoniste du roman de la route chercherait un territoire et une identité qui lui soient propres et c'est sur la route, et en rapport avec l'Autre, qu'il tente d'y parvenir.

Ce qui suit reposera donc sur l'hypothèse selon laquelle dans le roman de la route contemporain québécois, la route est une forme de rédemption personnelle qui permet au protagoniste de se (re)trouver suite à une perte en chemin, où l'on retrouve certains éléments stylistiques issus du monde visuel, soit particulièrement au cinéma avec le *road movie*.

Je résumerai d'abord brièvement les trois romans qui forment le corpus primaire de l'analyse qui suit.

⁶² Éric Landowski, *Présences de l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 91.

⁶³ Jean-Sébastien Ménard, *op. cit.*, p. 143 et 210.

⁶⁴ Pierre Monette, *op. cit.*, p. 30-31.

⁶⁵ Jean-Sébastien Ménard, *op. cit.*, p.195.

Chercher le vent de Guillaume Vigneault raconte la dérive intérieure, vécue sur la route, de Jacques Dubois. Suite à un accident d'avion duquel il se sent responsable, et qui a entraîné la rupture avec son ancienne copine Monica, Jacques quitte le Québec dans sa Buick en compagnie de son ex-beau-frère Tristan. En chemin, ils embarquent Nuna, une jeune Catalane, avec qui ils se rendent jusqu'à Bar Harbor, dans le Maine. Là-bas, après quelques imbroglios, le trio se sépare : Tristan retourne à Montréal et Nuna part en Floride. Jacques poursuit alors son périple seul, puis décide d'aller retrouver Nuna, envers qui il éprouve des sentiments. C'est un échec. Jacques fuit les lieux vers Cap Canaveral. Errant, il repart et conduit sans arrêt. Il arrive par hasard en Louisiane, à Shell Beach. Là-bas, il est embauché dans un restaurant tenu par Derek. La Louisiane prend vite une dimension magique et suite à un ouragan dévastateur, Jacques retrouve la foi en l'humanité. Au cours de ce séjour louisianais, il renouera avec les Autres, soit Derek et sa famille, et avec lui-même. Lorsque Jacques rentrera à Montréal pour faire la paix avec son passé, soit Monica et sa carrière de photographe, il retrouvera Nuna et les deux entameront alors une vie ensemble.

La foi du braconnier de Marc Séguin raconte pour sa part l'histoire de Marc S. Morris, un homme métissé, mi-Américain et mi-Blanc, âgé dans la trentaine. Révolté contre ses origines troubles et les valeurs de la société, Marc entame un pèlerinage routier de dix ans sur le territoire nord-américain pour tracer un trajet en voiture qui forme un « FUCK YOU ». À travers son périple dans son fidèle pick-up Dakota bleu, il braconne divers animaux et couche avec plusieurs femmes, en tentant de trouver un sens à sa vie. C'est finalement à travers les souvenirs et la présence de sa femme Emma et leur fille Elmyra qui l'attendent chez lui qu'il cesse d'errer sur la route. L'amour de Marc pour ces deux femmes, qui constituent sa famille, lui amène une paix temporaire face à son statut identitaire.

Enfin, *Le fil des kilomètres* de Christian Guay-Poliquin est consacré au récit de la route parcourue par un narrateur anonyme, qui est entrecoupé de descriptions mythiques d'un guerrier prisonnier d'un labyrinthe similaire à celui de la légende du Minotaure. Ce récit mythique est annonciateur des diverses péripéties qui affecteront le protagoniste sur la route dans l'histoire principale. Celle-ci débute par une panne de courant dans l'Ouest qui plonge dans la noirceur l'usine où travaille le protagoniste. Il reçoit alors un appel en

détresse de son père, qui habite dans l'Est. Ce dernier présente des symptômes d'Alzheimer et le protagoniste, rongé par la culpabilité, décide d'aller l'aider. Il embarque dans sa voiture et entame une traversée de son pays, qui n'est jamais nommé mais ressemble étrangement au Canada et qui est entièrement plongé dans la noirceur et dans le chaos. En voiture, il réfléchira à sa relation avec son père, une relation teintée par le décès tragique de sa mère dans un accident de voiture.

Au cours du trajet, le protagoniste embarque une femme mystérieuse avec qui il développe une relation charnelle. Quelques temps après, il fait également monter à bord du véhicule un homme louche qui s'avère être un ancien compagnon de la femme. L'homme en question repartira après avoir volé les possessions du protagoniste et la femme mystérieuse, qui se sent redevable envers le protagoniste, propose de continuer le périple avec lui jusqu'à destination. À l'approche du village de son père, une tempête se déclenche et ils ont un accident de voiture. Ici, le mythe qui sert de transition prend une tournure inattendue : le guerrier, qui croit avoir tué la bête, n'a finalement que défait une bobine de fil rouge. De retour dans le récit principal, le protagoniste se réveille à l'hôpital et découvre qu'il est seul, qu'il n'a jamais eu de compagne de voyage, et surtout qu'il a tué son père dans l'accident de voiture.

On constate déjà, par ces résumés, que ces trois romans de la route québécois présentent quelques similarités au niveau des thèmes, mais aussi des différences au niveau de leur dénouement. On plongera donc dans une analyse approfondie de la structure et du contenu afin de valider l'hypothèse formulée plus haut.

1. UN CHEMIN STRUCTURÉ ET...MYTHIQUE

Tel Jack Kerouac qui voulait conserver son individualité tout en faisant partie du groupe *Beat*⁶⁶, on remarque que les trois romans étudiés conservent une certaine singularité dans la forme, tout en s'inscrivant dans la littérature de la route. Je débiterai mon analyse par une comparaison des trois romans au plan formel.

Dans un premier temps, le roman de Vigneault, *Chercher le vent*, est divisé en trois parties qui comportent des chapitres numérotés. Cette division triptyque, semblable à celle

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

du roman de Kerouac, se présente comme une progression passant du négatif au positif, puis à la finalité. La première partie se solde par l'échec de Jacques face à l'Autre, soit Monica, Tristan et Nuna, dans les lieux anglophones que sont le Maine et la Floride. Par la suite, la seconde partie, qui se déroule en Louisiane, permet à Jacques de se réconcilier avec lui-même et avec l'Autre dans des lieux évocateurs de ses racines francophones (personnelles et/ou linguistiques). Enfin, dans la dernière partie, Jacques revient à ses origines, à Montréal, où il parvient à accepter son passé et crée des liens avec Tristan, Nuna et Monica.

Le fil des kilomètres propose également une division en trois parties qui rappelle les différents trios présents au sein du roman : que ce soit le trio formé du protagoniste, du père et de la femme mystérieuse ou le trio du protagoniste, de la femme mystérieuse et de l'homme louche ou enfin le trio mythique du guerrier, de la bête et d'Ariane. De plus, les chapitres sont numérotés, tels des bornes, selon le nombre de kilomètres parcourus par le protagoniste (quelques numérotations se répètent lorsqu'il n'y a pas de progression sur la route), ce qui rappelle un odomètre qui calculerait le trajet parcouru.

Enfin, *La foi du braconnier* présente également une division en chapitres, mais ceux-ci ne sont pas numérotés. L'absence de numérotation crée un sentiment de confusion, similaire à celui vécu par le protagoniste de l'œuvre, Marc S. Morris.

En comparant de la sorte la structure des trois romans, on remarque que celle-ci, qu'elle se décline en parties et/ou en chapitres, place des points de repères qui témoignent de la progression de la quête principale en « organis[ant] textuellement le suivi de l'itinéraire par l'usage d'une cartographie⁶⁷ ». Plus encore, la division évoque les points d'arrêt, des bornes ou haltes en cours de périple faites par les trois protagonistes, et permet, pour reprendre les mots de Deleuze, de « faire du déplacement quelque chose de visible⁶⁸. » Finalement, il est également pertinent de souligner que le mot « fin » n'apparaît pas dans les trois ouvrages choisis – il n'y a donc pas de conclusion définitive, puisque le trajet sur

⁶⁷ Marc Antoine Godin, « Dérpages, suivi de Vers une définition du roman de la route », mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1999, p. 63.

⁶⁸ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 87.

la route de chacun des protagonistes est une quête identitaire et « la définition de soi, comme la route, est une reconstruction permanente et sans fin⁶⁹ ».

Comme le souligne Eric Landowski : « toute exploration du monde, tout "voyage" en tant qu'expérience du rapport à un ici-maintenant sans cesse à redéfinir, équivaut à un procès de construction du je⁷⁰ ». À cet égard, la quête identitaire des trois romans est déclinée à la même perspective narrative, à la première personne du singulier, ce *je*, qui témoigne de la vision de leurs trois protagonistes masculins soit Jacques (Jack) Dubois dans *Chercher le vent*, Marc S. Morris dans *La foi du braconnier* et le protagoniste masculin inconnu du *Le fil des kilomètres*. Dans les trois cas, l'incipit indique la présence d'un narrateur à la première personne du singulier :

« Ça m'avait paru ridicule, mais je n'avais pas insisté [...] » (Vigneault, p. 9)

« Le lendemain matin, je n'étais pas mort. » (Séguin, p. 9)

« Je dépose mes outils sur le plancher huileux [...] » (G.-Poliquin, p. 17)

À ce sujet, Villar-Degana mentionne que « l'emploi du « je » [est un] élément définitoire en tant que fil conducteur de l'expérience personnelle du voyageur qui recouvre avec sa vision une géographie qui lui est étrangère⁷¹ ». L'emploi du *je* crée également un rapprochement entre le narrateur/protagoniste et le lecteur⁷². Cela autorise le lecteur à s'identifier au récit vécu par le protagoniste, et lui permet *d'être* le protagoniste et donc de *vivre* l'aventure. La narration des trois œuvres choisies s'inscrit donc dans la lignée de la pensée de Nepveu qui conçoit le voyage comme une expérience de subjectivité intérieure et personnelle⁷³.

Tout autant personnel que demeure le voyage, « l'aventure individuelle devra s'y raconter sur le fond de représentations collectives. (...) L'anecdote doit, pour demeurer

⁶⁹ Ronald Primeau, *Romance of the road. The literature of American Highway*, Bowling Green : OH, Bowling Green State University Popular Press, 1996, p. 41. (cité dans Marc Antoine Godin, *op. cit.*)

⁷⁰ Éric Landowski, *op. cit.*, p. 91.

⁷¹ Carmen Dubois, « Les rapports entre la voix et le point de vue dans les récits de voyage de Camillo José Cela », *Cahiers de Narratologie*, mis en ligne le 14 novembre 2014, <http://narratologie.revues.org/6971> (page consultée le 12 juillet 2016)

⁷² Il peut être tentant ici de voir un parallèle, voir un dédoublement, entre le personnage de Marc S. Morris et Marc Séguin l'auteur et peintre. Séguin vit et fait sa fortune aux États-Unis en peignant des œuvres provocantes, violentes et crues. Pourtant, ses mêmes œuvres font sa fortune et comme son personnage, il partage un goût pour la chasse et est constamment en mouvement, ayant déménagé du Québec aux États-Unis, mais conservant ses racines au Québec. (Voir Nathalie Petrowski, « Marc Séguin : le peintre des ruines modernes », *La Presse*, 11 septembre 2010.)

⁷³ Pierre Nepveu, *op. cit.*, 375 p.

significative, acquérir une portée générale⁷⁴ »; cela explique pourquoi les auteurs viennent puiser dans un répertoire de concepts connus, qu'ils s'appliqueront à réinterpréter, en tant que reflets de l'époque. À cet égard, *Le Fil des kilomètres*, qui reprend le mythe du Minotaure, est un exemple éloquent. Plus encore, le genre cinématographique du *road movie* québécois évoque le mythe comme transmission d'une « expression culturelle collective »⁷⁵ où sa présence permet « une forme historicisée qui aide à structurer l'expérience de la réalité, la vision du monde en systèmes d'opposition et de corrélation⁷⁶ ». La reprise du mythe de Thésée dans *Le Fil des kilomètres* vient ainsi tracer un parallèle entre le roman et le *road movie*.

Dans le mythe originel, Minos, roi de la Crète et fils d'Europe et de Zeus, doit offrir annuellement un taureau à Poséidon pour assurer la prospérité de son île. Après avoir omis de le faire une année, il a déclenché la colère de Poséidon qui s'est alors transformé en taureau et a copulé avec la femme de Minos, Pasiphaé, qui a conséquemment donné naissance au Minotaure, une bête mi-homme, mi-taureau. Seul le savant Dédale est au courant du lien entre le Minotaure et Minos ; il a dû faire construire un labyrinthe pour y cacher le Minotaure.

De son côté, Égée, roi d'Athènes, est forcé d'offrir une offrande à Minos après qu'un taureau d'Athènes ait tué un des fils de Minos. Égée doit envoyer des jeunes Athéniens en Crète, qui sont alors offerts en pâture au Minotaure. Un jour, Thésée, le fils d'Égée, décide d'embarquer sur le bateau qui se rend en Crète pour tuer le Minotaure et faire cesser cette tradition. En arrivant sur l'île, Thésée rencontre Ariane, fille de Minos, et il en tombe amoureux. Celle-ci lui donne une pelote de laine que Thésée pourra dérouler dans le labyrinthe afin de retrouver son chemin. Thésée s'élance alors dans le labyrinthe avec la pelote et réussit à tuer le Minotaure et à en ressortir en héros, guidé par le fil rouge d'Ariane⁷⁷.

La fin du mythe (mariage ou pas de Thésée avec Ariane, trahison, etc.) varie selon les époques, mais ce qui est pertinent dans le cas présent est sa signification : un voyage

⁷⁴ Dominique Jullien, *Récits du Nouveau Monde. Les voyageurs français en Amérique de Chateaubriand à nos jours*, Paris, Nathan, 1992, p. 7-9.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Ute Fendler, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁷ Auteurs multiples, « La légende du minotaure », *Bibliothèque nationale de France 2014*, mis en ligne 2014, <http://expositions.bnf.fr/utopie/pistes/ateliers/image/fiches/minotaure.htm>. (page consultée le 13 juillet 2016)

initiatique, comprenant un sacrifice et une renaissance et présentant « des archétypes humains primordiaux : Thésée, héros vainqueur d'un danger monstrueux, [...] et Ariane, la jeune fille récompense et consolation du héros⁷⁸ ». En comparant la réactualisation dans *Le Fil des kilomètres* avec ce mythe originel, il devient possible de souligner les transformations du mythe originel et leurs significations, ainsi que les figures d'opposition qui s'y retrouvent⁷⁹. Par contre, avant de s'y plonger, il est intéressant de vérifier si *Chercher le vent* et *La foi du braconnier* peuvent également correspondre avec une réactualisation du mythe de Thésée. En effet, même si la comparaison mythique pour ces deux romans peut paraître à première vue plus évidente avec l'Odyssée d'Ulysse, un périple de retour vers l'origine, le mythe de Thésée ne serait-il pas une vision plus complexe et pertinente qui viendrait englober l'ensemble du contenu des deux romans ?

Jacques et Marc seraient-ils des Thésée qui choisissent de se sacrifier dans une route labyrinthique ? Dans le cas de leurs trajets respectifs sur la route, l'image du labyrinthe trouve une résonance puisque, comme le mentionne Deleuze au sujet du mythe de Thésée, « le labyrinthe n'est plus le chemin où l'on se perd, mais le chemin qui revient⁸⁰ » et donc même si Jacques et Marc se perdent en cours de route, ils reviennent tous deux à leurs origines, soit la ville de Montréal, où ils trouvent des femmes avec qui ils bâtiront une relation amoureuse.

Plus encore, au cours de leurs périple sur des routes labyrinthiques, ces femmes, leurs « Ariane », leur permettent de sortir du labyrinthe routier où ils sont prisonniers. Pour Jacques, cette Ariane, c'est Nuna : « La main de Nuna dans la mienne, ses ongles effleuraient doucement ma paume, et ce geste machinal, ce geste, déjà, avait l'étrange couleur de l'habitude » (p. 254) et pour Marc, c'est Emma : « J'ai roulé sans interruption. La fin n'a pas de fin. Je t'aime, Emma. Ma toundra » (p. 140). L'amour qu'éprouvent Jacques et Marc pour ces femmes les sauvent de leurs quêtes errantes sur la route et les guident vers le retour à leurs origines.

Finalement, comment se manifeste la figure du Minotaure dans les deux romans ? En effet, le Minotaure est la principale différence entre le mythe d'Ulysse (où il est absent) et le mythe de Thésée (où il est la bête qui le hante). On constate ainsi que dans les deux

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Pierre Rajotte, *op. cit.*, p. 30-32.

⁸⁰ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 134.

cas, le Minotaure est présent et même dédoublé. Il prend un sens figuré et archétypal : pour Jacques, c'est son passé trouble avec Monica, et c'est lui-même, qui est son propre ennemi. Pour Marc, c'est son père Blanc et c'est également lui-même, plein de haine face à la société qui l'entoure. Le Minotaure dans ces romans comprend donc la partie négative de soi que l'on se cache, tel le Minotaure dans le mythe originel. En prenant la route labyrinthique, Jacques et Marc affrontent leurs Minotaures et les apprivoisent, aidés par les femmes, les Ariane. Cette réactualisation du mythe de Thésée est donc valide tant pour *Chercher le vent* que *La foi du braconnier*; même s'il s'agit d'une conception plus métaphorique du périple sur la route, je crois qu'elle témoigne de la transformation identitaire que subissent les deux protagonistes durant leur périple.

Maintenant, dans *Le fil des kilomètres*, où le récit mythique est explicitement présenté, comment cette réactualisation du mythe originel de Thésée prend-elle forme ? Le récit mythique du guerrier dans le labyrinthe serait-il une métaphore, un dédoublement, de l'intrigue principale du protagoniste sur la route, en plus d'être annonciateur de la conclusion du périple routier pour qui connaît la finalité du mythe, soit la mort du Minotaure par Thésée ?

Tout d'abord, comme Thésée dans le mythe originel, le guerrier mercenaire dans *Le fil des kilomètres* se sacrifie par lui-même :

Il dit à tous ceux qui veulent bien l'entendre qu'il se prépare à entrer dans le labyrinthe pour en ressortir vivant, les vêtements tachés du sang de la bête. Comme tant d'autres avant lui, il dit qu'il est capable de conjurer les mauvais sorts. De renverser le cours des choses. (p. 11)

On peut tout de suite voir la similitude avec la motivation du départ du protagoniste sur la route. Il se sent coupable et veut « faire quelque chose » (p. 33) pour son père (un Égée) même si les relations qu'il a avec ce dernier n'ont pas toujours été positives, comme en témoigne l'extrait suivant : « les échanges avec mon père étaient brefs et on disait à peu près la même chose à chaque fois. » (p. 63)

Mais, et c'est ici que le roman s'éloigne du mythe originel, le père du protagoniste anonyme sur la route, en plus d'être Égée, est le Minotaure. En effet, l'introduction de la bête, le Minotaure, dans le roman (« une bête qui attend la fin avec la force de ceux qui n'ont plus rien à perdre » (p. 10)) est similaire à celle du père : « Mon père coule avec cet ancien village minier, et tous deux ressemblent de plus en plus à des fantômes » (p. 31)

Tout au long de ces transitions mythiques, les traces de l'Autre à venir, la bête (et donc le père), sont semées et laissent annoncer la rencontre fatidique qui s'annonce : « la bête est là. Il le sait. Il la sent. Tout près. » (p. 78)

Par la suite, à fin de la première partie sur la route apparaît une « femme qui revêt une longue robe noire » (p. 75), qu'on peut comparer à Ariane. Elle accompagne le protagoniste tout au long du récit et le soutient, comme le fait Ariane dans le mythe originel avec sa bobine de fil rouge. Par contre, ici aussi le roman diffère du mythe originel puisque lorsqu'on retourne dans avec le guerrier mercenaire, celui-ci est fatigué d'attendre et imagine la bête dans chaque coin sombre, mais « sa lame fend l'air » (p. 79). Ces indices laissent croire que le guerrier, et donc par extension le protagoniste sur la route, qui est en quelque sorte son double, hallucinerait certains éléments du récit – et donc que la rencontre avec la femme mystérieuse qui vient de se produire dans l'intrigue principale serait possiblement fausse.

La seconde partie du récit principal se concentre sur le périple routier du personnage principal accompagné de la femme mystérieuse. Relation charnelle, rencontres louches, les deux comparses se rapprochent lentement mais sûrement du père du protagoniste. Mais, lorsque les deux arrivent près du domicile familial, ils ont un accident de voiture : « Les fissures dans le pare-brise. Le sang. Les tonneaux de la voiture. » (p. 206) On retourne dans le mythe transitoire immédiatement après l'accident sur la route. Le guerrier s'exclame alors :

J'ai tué la bête, j'ai tué la bête.

Il est épuisé, mais il ne comprend pas pourquoi il n'y a pas de sang ni sur son arme ni sur ses mains. Tout ce qu'il y a de rouge autour de lui, ce ne sont que des morceaux de fil de laine. (p. 208)

Le doute plane : qu'a donc tué le guerrier ? Le Minotaure ou Ariane ? Et le protagoniste sur la route : a-t-il tué son père ou la femme ?

De retour dans la troisième partie du récit principal, le protagoniste anonyme se réveille à l'hôpital et on lui apprend qu' « il n'y avait aucune femme » (p. 218) à ses côtés dans la voiture. La transition mythique où le guerrier hallucinait (tel que mentionné plus haut) annonçait donc cette conclusion. Plus encore, le protagoniste a tué son père : « On a seulement retrouvé le cadavre du vieux garagiste du village, un peu plus loin. Un vieux têtard qu'on a laissé filé. » (p. 220) Cela confirme l'intuition selon laquelle le mythe du guerrier

est une métaphore du récit sur la route : le protagoniste, comme le guerrier, est confus et ne comprend pas ce qu'il a détruit. Dans le cas du protagoniste sur la route : il a tué son père par accident, soit ses origines, comme le guerrier dans le labyrinthe qui a détruit le fil rouge qui le guidait à l'extérieur, à ses origines. Guay-Poliquin subvertit les attentes du lecteur face au mythe originel, où Thésée tue sans difficulté le Minotaure, pour créer un protagoniste avec des failles qui n'obtient pas la fin espérée (selon le mythe originel).

La vision de Nepveu évoquée d'entrée de jeu par rapport au périple sur la route paraît prendre ici tout son sens : « le personnage, parfois égaré, son "esprit halluciné" sait pourtant qu'il est quelque part et que cette Amérique qui semble fuir sous ses pas est en fait le soulèvement d'une présence possible au monde et d'une parole engagée dans le présent⁸¹. » En effet, malgré les hallucinations d'une femme en cours de route, le protagoniste anonyme du *Fil des kilomètres* a réussi, par l'acte manqué que fut la mort de son père, à se détacher de son passé en tuant son père (la bête, le Minotaure). Un membre du personnel de l'hôpital qui lui parle à la fin du livre le questionne :

Peu importe, tout a tellement changé. Tout ce qui s'est produit depuis la panne a défiguré la vie d'avant. On n'a presque plus de passé. Mais il ne faut pas avoir peur. Ici, à défaut d'avoir des souvenirs précis, on arrive toujours à survivre. C'est ce qu'on a toujours fait d'ailleurs. Bon, allez, votre nom ? Dites-moi votre nom ? (p. 220-221)

En se faisant demander son nom, le protagoniste anonyme, qui devra éventuellement répondre et se détacher de son passé, peut enfin parvenir à une autodétermination identitaire. Le long périple sur la route et l'accident lui ont permis cette transformation identitaire.

On constate donc, suite à la mise en commun des éléments de forme, de structure et une analyse en écho avec le mythe ancien, que plusieurs similarités se dessinent entre les trois romans. On retrouve la notion du devenir, un processus propre à l'écriture, qui comme le souligne Deleuze, est toujours inachevé et où les « puissances grammaticales et syntaxiques⁸² » font « délier la langue⁸³ ». Le voyage sur la route est une expérience personnelle comme en témoigne l'usage de l'instance narrative au *je*, et le format et les divisions du « roman, qui provient de l'épopée, se présente comme le genre tout désigné

⁸¹ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 33.

⁸² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 9.

⁸³ *Ibid.*

pour réactualiser le mythe [...] auquel la route participe activement⁸⁴. » Ce mythe s'incarne par le trajet du protagoniste sur la route qui lui permet de vivre une transformation identitaire révélatrice face à ses origines.

2. UNE QUÊTE AU MASCULIN

Les protagonistes masculins des romans de la route, même s'ils sont adultes, conservent une part d'enfant en eux : puisqu'ils refusent de grandir ou n'y parviennent pas, et sont en état stagnant, enfantin, dans leur situation initiale, avant leur départ sur la route. « On grandit. Mais on ne grandit pas assez ... » (p. 194) comme le dit Jacques dans *Chercher le vent*. Dès lors, les protagonistes partent sur la route pour devenir des « hommes », d'où la modification du dicton populaire : « la route aide à définir l'homme ». La quête du protagoniste implique la « recherche de la part manquante [...] qui exprime une errance par laquelle le héros de la route tente de se définir en fonction des autres – qui suis-je, et surtout qui ne suis-je pas⁸⁵ », un déracinement qui « tant [dans] ses formes que sa manière fugitive, converge vers l'origine⁸⁶. »

Cette recherche identitaire et ce manque de stabilité font écho aux résultats de l'analyse de romans de la route québécois élaborée en 2012 par Pierre-Paul Ferland pour la revue *Québec Français*⁸⁷. Dans son article, Ferland stipule que la situation initiale des romans exprime la dégénération de l'homme en quête d'enracinement d'un lieu qui lui soit propre, avec comme trois modèles : le fils sans père, le père sans fils et le sans-patrie⁸⁸. Ces modèles sont présents au sein des trois romans analysés ici.

Effectivement, on peut appliquer le cas du fils sans père au *Fil des kilomètres* et son narrateur anonyme. Le protagoniste sait que son père « ne va pas très bien. Ça fait déjà quelques années qu'il dit que sa vie rétrécit et qu'il a l'impression d'oublier sans cesse des trucs tout bêtes » (p. 31). Il sait que là-bas, dans « ce village où mon père déraile à petit feu, à force de ne rien faire depuis trop longtemps » (p. 44), son père perd son identité

⁸⁴ Marc-André Grondin, *op. cit.*, p. 66.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁶ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁷ Pierre-Paul Ferland, « « Les voyages forment la jeunesse » : mythe américain et rite initiatique dans le roman de la route québécois contemporain », dans *Québec français*, n° 164, 2012, p. 38-41.

⁸⁸ *Ibid.*

paternelle. Le protagoniste part donc sur la route pour (re)trouver son paternel, et espère l'aider :

Je veux voir mon père. J'aimerais le prendre dans mes bras. Le serrer fort. Lui parler. [...] Moi fatigué, usé par la route et la distance. Lui, vieilli, amer et tremblant. Les cheveux clairsemés. Les os fragiles comme du papier. Et la mémoire rongée par la maladie. (p. 62)

De son côté, Jacques, dans *Chercher le vent*, est une figure paternelle sans fils. En effet, avant le début de l'histoire, Jacques a eu un accident à bord de l'avion qu'il pilotait, et au cours duquel son ex-copine Monica a perdu leur enfant (p. 42). Jacques ne pourra donc pas devenir père et il se sent responsable de cette fausse couche. Lorsqu'il apprend par la suite que Monica est enceinte d'un autre homme, il perd ses repères et sa valorisation en tant que figure paternelle :

- C'est Monica... quoi, Monica ? Tu m'énerves, Tristan !

- Ah ! Va te faire foutre, j'essaie d'être délicat, calvaire ! Elle est enceinte, bon.

- Bon.

J'ai dit « bon », comme ça, avant que les syllabes n'aient un sens. Et encore, le ventre a compris avant la tête, j'avais une barre d'acier en travers de l'abdomen.
(p. 40)

Enfin, Marc S. Morris de *La foi du braconnier* est le sans-patrie. Il est en conflit intérieur entre ses origines amérindiennes du côté maternel et son désir capitaliste, tueur (braconnier) d'homme blanc, du côté paternel : « comme ma mère a quitté la réserve pour épouser un Blanc, légalement mon sang indien s'asséchera avec moi. [...] La réalité identitaire la plus juste serait celle du sang d'une société déclinante qui implose doucement sans que personne n'en fasse cas. » (p. 35) Son trajet sur la route est un FUCK YOU à l'Amérique, au sens littéral et figuré : soit un mouvement, un trajet, qui exprime son mal être et qui lui permet de se réapproprier le territoire tout en constituant l'expression de sa difficulté à concilier ses deux identités contraires.

Ferland suggère que ces protagonistes, des hommes adultes sédentaires, remettent en question la chaîne générationnelle et deviennent nomades en prenant la route. Il stipule que c'est cette dualité entre le sédentaire et le nomade qui pousse le protagoniste à prendre la route et, à travers son parcours, à en ressortir transformé. En outre, ce combat est rédempteur, puisque « l'expérience de ce conflit provoquerait une "renaissance". Le rite initiatique américain se comprendrait alors comme une chaîne d'évènements simulant la

destruction d'un monde ancien (eschatologie) et sa (re)création (cosmogonie)⁸⁹ ». Le déséquilibre initial du protagoniste, ce combat intérieur et extérieur, serait ainsi le moteur de la route.

À cet égard, la situation initiale des romans étudiés présente ces mêmes caractéristiques sédentaires négatives. Dans *Chercher le vent*, Jack se rend à Val-d'Or pour signer les papiers de vente de la maison qu'il avait achetée avec Monica, maintenant qu'ils ne sont plus en couple (p. 9) et il n'a donc plus de maison (et selon lui, d'avenir). Dans *La foi du braconnier* Marc a tenté de s'enlever la vie, et en regardant la carte routière où il a tracé un FUCK YOU il prend conscience qu'il ne va pas bien (p. 9-11) et qu'il a besoin de reprendre la route pour faire sens de sa vie. Finalement, dans *Le fil des kilomètres*, une panne de courant dans le village du narrateur anonyme suivie d'un appel en détresse de son père, qu'il n'a pas vu depuis longtemps et face auquel il se sent coupable, le poussent à partir l'aider (p. 17-30), pour se racheter de ses erreurs passés.

On constate ainsi que la situation initiale sédentaire et négative, qu'elle soit amoureuse ou familiale, place les trois protagonistes dans un état vulnérable, proche de celui de l'enfance, et que cela est dû au manque et/ou à un mauvais modèle masculin. Le pèlerinage rédempteur sur la route pour se racheter et retrouver le bien⁹⁰ provoque leur mise en mouvement dans le temps. Deleuze évoque également cette mise en mouvement par rapport au temps comme un moyen pour « l'existence indéterminée de se trouver déterminable⁹¹ ». Ainsi, en choisissant l'action au lieu de l'inaction, le protagoniste tente de prendre en main son destin, de se déterminer, en quittant son lieu originel pour l'ailleurs, dans une cette recherche identitaire.

3. UNE IDENTITÉ MULTIPLIÉE

Ce mouvement sur la route est une forme d'exil, que Pierre Ouellet définit comme :

plus qu'une image pour dire et exposer notre rapport au temps et à l'espace, dont le point de rencontre serait le mouvement, [l'exil] est devenu la nouvelle condition de notre imaginaire, qui ne se déploie plus que dans la mémoire qu'il

⁸⁹ Pierre-Paul Ferland, *op. cit.*, p. 39.

⁹⁰ Dictionnaire Larousse en ligne, « Rédemption, définition », *Les éditions Larousse* <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rédemption/67298> (page consultée le 2 mai 2016).

⁹¹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 43.

garde de nos déplacements passés et dans le rêve qu'il fait d'un lieu d'accueil éternellement à venir⁹².

Cela corrobore avec la vision de Ferland de ces hommes sédentaires en quête d'un domicile. Ainsi, en partant sur la route, les protagonistes des romans de la route parviennent à « saisir la part de soi dans ce qui se déploie comme une série d'espaces étrangers⁹³ ». À ce sujet, Renée Bourassa mentionne la corrélation entre le lieu et les objets qui s'y retrouvent :

si les espaces vacants appellent la narration, tout objet qui se trouve dans un espace construit exprime un embryon de signification et devient par là même un embrayeur fictionnel. L'espace comme l'objet qui s'y trouve se chargent de valeurs ou de références symboliques qui les débordent⁹⁴.

3.1 Les traces au masculin

Ces objets porteurs de sens permettent donc « une nouvelle définition de l'homme qui ne se reconnaît plus dans le territoire qu'il "occupe" mais dans l'espace-temps qu'il "libère" par sa parole et ses images, où il se raconte et s'illustre en dehors de toute enclave et de toute frontière⁹⁵ ». Ils illustrent « des tentatives de reproduire à l'écrit, certains éléments visuels, sonores, ou, plus globalement, cinématographique⁹⁶ » qui lient le roman de la route québécois avec un univers visuel.

Ainsi, la carte routière, en plus de servir de guide pour le protagoniste sur la route, vient ancrer le roman dans un univers visuel. Deleuze souligne que la carte « exprime l'identité du parcours et du parcouru⁹⁷ » en rendant visible les trajets et devenir.

Dans *La foi du braconnier*, dès les premières pages, c'est une carte routière qui initie le trajet, à la fois vengeur et rédempteur, que parcourra Marc sur le territoire :

je me suis assis dans la voiture et j'ai regardé une carte routière usée de l'Amérique du Nord, tirée d'un atlas, arrachée pour être juste, avec dessus, à l'encre bleue, en lettres carrées, majuscules et nerveuses, les mots FUCK YOU. Mon écriture. (p. 10)

En écrivant sur la carte routière, Marc tente « d'habiter le pays et même de le posséder⁹⁸ » lui qui se sent errant et en exil de par sa double identité.

⁹² Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 10.

⁹³ François Paré, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁴ Renée Bourassa, *op. cit.*, p. 284.

⁹⁵ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁶ Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 19.

⁹⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 81.

Dans *Le fil des kilomètres*, c'est juste avant de partir sur la route que le narrateur imagine une carte routière sur le toit de sa demeure :

je me dis qu'à force de fixer le plafond je vais voir un relief apparaître. Parfois, les ondulations du plâtre et des tâches d'humidité se précisent. Les fissures forment des rivières, des routes [...] Chaque fois, on dirait la même carte routière. (p. 21-22)

Le fait que le protagoniste connaisse la carte routière par cœur suggère qu'il se dirige vers un chemin connu, annonçant « le saisissement du retour, comme s'il avait fallu se perdre pour savoir qu'on ne s'était pas perdu⁹⁹. »

Dans *Chercher le vent*, il n'y a pas de carte routière, mais divers jeux à caractère visuel qui contribuent au départ du protagoniste. Que ce soit les échecs avec Tristan (p. 21) ou les casse-tête auxquels il jouait auparavant avec son père (p. 131) et même le Yi Qing avec May (p. 70), ces jeux remplissent la même fonction qu'une carte routière : ce sont des guides pour le trajet (intérieur et extérieur) du protagoniste.

Plus encore, il est important de souligner que Jacques est un photographe, un métier d'abord visuel. Au début de l'histoire, Jacques n'assume pas son identité – réduisant ses clichés à des échecs. C'est suite à son périple sur la route qu'il reprend sa carrière artistique de photographe, organisant même une exposition à Montréal, encouragé par les gens qui l'entourent. Effectivement, c'est en rapport avec l'Autre, dans la seconde partie du roman, que Jacques « retrouve la vue » : May a un exemplaire de son premier catalogue de photos et vante son talent (p. 145) tandis que Derek lui lègue un appareil photo Hasselblad pour le remercier (p. 233). Durant son périple de retour de la Louisiane, Jacques recommencera à prendre des photos qu'il exposera à son retour chez lui (p. 268) à Montréal, ce qui est raconté dans la troisième partie du roman.

Le miroir est également un objet éloquent qui témoigne d'une influence visuelle dans l'écrit. Le miroir permet une (auto) réflexion du personnage, un regard vers l'Autre et vers soi-même. Pour Marc, dans *La foi du braconnier*, le miroir est le témoin de la rencontre avec Emma au Greasy Spoon (p. 85) ; dans *Le fil des kilomètres*, il y a un miroir au bar lorsque le protagoniste et la femme retrouvent l'homme louche (p. 166) ; et enfin, dans *Chercher le vent*, l'usage des mots « fixer », « regarder », « observer » et « refléter »

⁹⁸ Gilles Marcotte, « Jacques Ferron, côté village », *Études françaises*, vol. 12, n^{os} 3-4, 1976, p. 217-236.

⁹⁹ François Paré, *op. cit.*, p. 84.

qui parsèment le roman en entier, tels « J'ai regardé dehors encore » (p. 16), ou encore « Avec le plaisir du tireur embusqué, j'ai observé mes tourteraux un long moment » (p. 96) ou même « Dans la pénombre du salon, elle a braqué sur moi un regard ambré qui illuminait comme un phare son vieux visage fripé » (p. 228), etc. Ces mots soulignent l'importance du regard que Jacques pose sur autrui, sur lui-même ou sur son environnement.

3.2 Un homme et sa voiture

Par ailleurs, l'identification des protagonistes à leur moyen de transport¹⁰⁰, un autre objet avec une forte symbolique, vient également inscrire les romans dans une lignée inspirée du *road movie* qui « s'appuie sur la tradition de la mobilité géographique [...] et l'émergence des moyens de transport modernes (le train, l'avion et surtout l'automobile), qui ont modifié radicalement le rapport à l'espace et au temps, avec l'introduction de la vitesse¹⁰¹ ». À cet égard, les trois romans étudiés ne font pas exception : la voiture de chacun des protagonistes est son compagnon de route, voire un personnage à part entière qui témoigne de « l'opposition des corps en mouvement (vitesse) et des corps en repos (immobilité)¹⁰² », une autre cinématique du *road movie*.

En effet, dans *Chercher le vent*, Vigneault emploie la figure de style de la personnification lorsqu'il est question de la voiture de Jacques, sa Regal : « j'étais monté de La Minerve dans la vieille Regal qui peinait sur ses cinq cylindres valides. Je lui avais demandé pardon tout au long du trajet » (p. 9) ou son avion « on s'est regardés longtemps, comme des rivaux fatigués. Il m'a dit qu'il ne m'en voulait pas. Peut-être savait-il que c'était ce que je voulais entendre. Peut-être qu'il n'a rien dit, aussi. » (p. 12)

Dans *La foi du braconnier*, dont l'histoire se déroule sur une dizaine d'années, soit de 1991 à 2001, Marc S. Morris le protagoniste est toujours accompagné de son pick-up, son fidèle acolyte d'aventure.

Enfin, la même figure de style, soit la personnification, est retrouvée dans *Le fil des kilomètres* lorsqu'il est question de la voiture du protagoniste : « Je sais que ma voiture m'attend avec de grands yeux ronds. » (p. 34) Par ailleurs, dans *Le fil des kilomètres*, tout

¹⁰⁰ Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 19.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰² *Ibid.*

porte à croire que la voiture du protagoniste, « usée et capricieuse » comme il le souligne à la fin, est la même que celle que conduisait sa propre mère lorsqu'elle a eu son accident de voiture (p. 59 et 203) ; c'est à cet endroit que le protagoniste aura également son propre accident de voiture.

En somme, tous les objets mentionnés sont les plus pertinents au sein des romans, par leur rôle clé dans la détermination identitaire du personnage. Ces objets sont, si on s'appuie de nouveau sur la réflexion de Deleuze, des échanges entre paysage réel et image virtuelle qui viennent créer une « vision » faite de doublement ou de dédoublement¹⁰³ et qui soulignent la présence et l'influence du *road movie*, une forme visuelle, dans la littérature de la route québécoise.

4. ÉCRIRE VISUELLEMENT

Cette influence du *road movie* n'est pas seulement perceptible par la présence d'objets, mais également dans la langue, où l'on retrouve « des tentatives de reproduire à l'écrit, certains éléments visuels, sonores, ou plus globalement, cinématographiques¹⁰⁴ ». C'est pourquoi un bref aperçu des figures de styles à caractère visuel les plus employées dans les trois romans, à l'aide de la typologie de Patrick Bacry sur les figures de styles, permet de souligner l'effet littéraire accompli par chacune¹⁰⁵ et de constater que les figures de styles dans les romans étudiés se retrouvent principalement dans les familles de la ressemblance (comparaison, métaphore) et de l'organisation du discours (l'hypotypose).

Dans *Chercher le vent*, c'est l'asyndète qui parvient à imiter le *rythme haletant*¹⁰⁶ du montage rapide du *road movie*, lors de trajets en voiture, du choc de l'écrasement ou de l'énumération de souvenirs, comme en témoigne l'exemple suivant :

Correspondance à Montréal, attente de deux heures dans le terminus qui ressemble à une morgue. Nuit néon, fumée froide, café de distributrice. Pourquoi l'autobus ? Parce que quatre heures de vol représentent un bien piètre chemin de croix. J'avais besoin de sentir la distance me passer sur le corps, de voir chaque panneau indicateur, de compter les bornes ; [...] (p. 125)

¹⁰³ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 83.

¹⁰⁴ Jean Morency, Jeanette Den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁵ Patrick Bacry, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992, 335 p.

¹⁰⁶ *Ibid.*

Dans *La foi du braconnier*, c'est l'hypotypose, figure de style de description visuelle permettant au lecteur de « voir » ce qui se passe, qui se trouve insérée à la fin des chapitres dans la description *À tire-d'aile* :

un pick-up Dakota bleu deux tons 1987 immatriculé au Québec circule sur une route sauvage du Parc national du Mont-Riding au Manitoba. [...] Un bruit sourd retentit, lumineux lui aussi, et un coup brûlant, très violent, terrasse l'ours. Un homme sort et s'affaire plusieurs minutes sur l'animal mort (p. 39)

Enfin, dans *Le fil des kilomètres*, il n'y a pas de figure de style qui domine, mais plutôt plusieurs de la famille des figures de la ressemblance qui parsèment le récit, créant une imagerie forte tout au long du roman. On retrouve souvent la métaphore, comme par exemple : « La journée s'effiloche, la bobine de fil rouge se déroule tranquillement et la nuit finit par tomber d'un coup, comme une corde qui se rompt » (p. 13) ; ou la comparaison, « Je sors de ma voiture en me dépliant lentement, comme une paire de pinces rouillées. » (p. 21) ; et même la personnification ; « Elle rit et la fatigue, qui nous guettait à travers les bouteilles vides, rougit et va s'asseoir un peu plus loin. » (p. 170)

Plus encore, l'influence du visuel s'illustre au moment du départ sur la route, dans la situation initiale du protagoniste, où des figures de styles viennent mettre en évidence l'absence de vue, au sens littéral et figuré.

Dans *Chercher le vent*, Jacques accepte de partir sur la route avec Tristan suite à un moment passé sur le lac entouré de brume. On peut rappeler que selon Deleuze, la brume « est le premier état de la perception naissance¹⁰⁷ » ; sa présence causera une prise de conscience par Jacques de ses insatisfactions personnelles. Dans l'extrait cité, Jacques compare la brume à un être, le néant, d'où l'usage de la comparaison dans l'extrait suivant : « la paix la plus intense que j'aie connue, jusqu'à en devenir insupportable, comme frôler le néant, sentir sa caresse. » (p. 28)

Le fil des kilomètres use de cette même figure, la comparaison, pour illustrer l'effet de la panne d'électricité qui enclenche la quête du protagoniste : « Il fait noir comme dans le ventre d'un moteur en panne. » (p. 17)

Finalement, pour Marc, dans *La foi du braconnier*, la prise de conscience se produit également comme une panne électrique exprimée par une métaphore :

¹⁰⁷ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 144.

En approchant de l'auto, j'ai saisi tout d'un coup ce qu'elle a voulu me dire hier soir quand je me suis couché. Bang. Blackout. Une panne électrique. Tout se ferme et ça prend une ou deux secondes avant de comprendre ce qui se déroule sous et derrière les yeux. (p. 10)

On remarque, suite à ce survol des figures de style dans les romans, comment, pour reprendre les mots de Deleuze et Guattari, le « mot règne en maître ; il donne directement naissance à l'image¹⁰⁸ » et vient souligner la construction, la poétique et le style des trois romans choisis. Cela illustre la manière dont le langage crée une « topographie imaginaire [...] [qui] permet au sujet individuel ou collectif de se situer à la fois comme *même* et *autre* par rapport à l'espace où il se déploie¹⁰⁹. » L'écriture permet de créer des images et contribue ainsi à illustrer la quête des protagonistes sur la route.

5. VOIR L'AUTRE

Cette quête sur la route se manifeste en rapport avec autrui, puisque « les métamorphoses de la personnalité sont liées à l'endroit où l'on se trouve, et l'identité est dépendante des autres¹¹⁰ ». Kierkegaard disait à ce sujet que « le moi est le rapport à soi en tant que posé par un autre¹¹¹ ». On peut donc affirmer qu'à travers son parcours sur la route le protagoniste masculin québécois définit son identité en rapport avec l'Autre, par un

mouvement migratoire par lequel [il] s'émancipe de son origine ou de son identité première, dans une sorte de *traduction* ou de *translation* de soi en autre, pour se donner une histoire, un destin ou un devenir [...] qui réécrivent sa propre constitution comme sujet à partir de ses différentes confrontations avec l'altérité, dans une genèse ou un parcours défini comme une continuelle migration plutôt que comme un simple retour sur soi¹¹².

5.1 Voir l'Homme

Ainsi, « la route devient l'outil d'un exorcisme en confrontant le héros aux fantômes qui habitent la terre américaine¹¹³ ». Le dernier passage de *On the road* en témoigne : « Moi

¹⁰⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 39.

¹⁰⁹ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 42.

¹¹⁰ Siri Hustvedt, *Yonder*, traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf, Paris, Actes Sud, 1998, p. 64.

¹¹¹ Cité dans Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 18.

¹¹² *Ibid.*, p. 19.

¹¹³ Marc-André Grondin, *op. cit.*, p. 70.

je pense à Neal Cassady, je pense même au vieux Neal Cassady, le père que nous n'avons jamais trouvé, je pense à Neal Cassady, je pense à Neal Cassady¹¹⁴ » ; le vieux Neal père, qui initialement était la quête de Neal fils, s'est mis à également hanter Jack, le narrateur, suite à son périple sur la route accompagné de Neal fils. Neal père est l'idéal du libre-penseur, libre-agisseur : un certain idéal masculin à atteindre.

L'Autre masculin se présente sous deux rôles opposés. Dans un premier temps, c'est la figure masculine amicale, tel Neal Cassady fils, la tête brûlée qui accompagne Jack, un élément de « la Camaraderie [...] qui implique une relation avec le Dehors, un cheminement des âmes en plein air, sur la "grande route" » comme le souligne Deleuze (p. 80), et dans un second temps c'est la présence masculine qui hante, tel Neal Cassady père, jamais trouvé.

Débutons par l'analyse des relations masculines d'ordre amical qui affectent les protagonistes des trois romans.

Dans *Chercher le vent* Tristan est en quelque sort comme un Neal Cassady fils; une tête brûlée que Jacques admire et déteste à la fois. Tristan bouscule Jacques. Il sort Jacques de sa zone de confort et le confronte à sa sédentarité insatisfaisante, poussant Jack à partir sur la route :

-Okay, on y va, a-t-il dit simplement.

-Ah. Où ?

-Je ne sais pas, on part, c'est tout. On verra où plus tard.

Je l'ai fixé longtemps. Je me demandais où il voulait en venir avec ça. [...]

-On y va, Jack. C'était pas une question.

Il était d'un calme étonnant. Un monolithe. Comme je ne bougeais pas, il a poursuivi. (p. 55)

Jacques n'est pas toujours heureux face aux extrêmes de Tristan, il est même parfois jaloux de ce dernier. Tristan ose agir, changer sa condition : que ce soit en couchant avec Nuna en premier (p. 73) ou en se battant avec un inconnu dans une taverne (p. 90), Tristan n'accepte pas le statu quo qu'on lui impose, soit celui d'un homme médicamenté à problèmes. Mais, malgré leurs personnalités opposées (comme Kerouac et Cassady) l'expérience de la route lie les deux hommes. Leurs retrouvailles finales illustrent ce lien : chacun est heureux du bonheur de l'autre que ce soit Tristan qui est avec Louise, enceinte, ou Jack qui est en couple avec Nuna (p. 239).

¹¹⁴ Jack Kerouac, *op. cit.*, p. 611.

Dans la seconde partie du roman, Derek, l'employeur de Jacques en Louisiane, est également son adjuvant. Derek aide Jacques en lui offrant un semblant de famille et lui prouve qu'il est nécessaire d'avoir foi en l'humain : « On a tous mangé ensemble ce soir-là chez Derek et Janine, histoire de fêter la résurrection prochaine du DJ Café. » (p. 227) La présence de Derek aide Jacques à retrouver goût en la photographie, à retourner sur la route et (re)trouver Nuna.

Les amis masculins dans *Chercher le vent* illustrent la solidarité masculine rêvée : ils aident Jacques à accomplir sa quête rédemptrice sur la route en l'amenant vers sa destinée autre, un bonheur possible avec une présence féminine, Nuna.

Dans *La foi du braconnier*, c'est le Père Pietro Vecellio qui apporte cette paix à Marc, en tant qu'ami et conseiller. À sa mort, il transmet ses conseils et observations dans une lettre à Marc, qui réalise l'impact qu'il aura eu dans sa vie : « Je me suis fait prendre au jeu le plus banal et le plus prévisible de l'humanité. Il m'aura fallu l'absence d'un homme pour en mesurer l'importance. Je déteste que cet homme se résume à quelques pages écrites. » (p. 122)

Dans ces deux romans, le compagnon masculin est un ami et un allié, mais ce n'est pas le cas dans *Le fil des kilomètres*. En effet, l'homme louche que le protagoniste embarque à mi-récit raconte des histoires glauques et se promène avec un étui de guitare qui contient du matériel de chasse (p. 129). Lorsque la femme mystérieuse admet qu'elle le connaît et que pour s'en débarrasser, elle lui a donné tout l'argent du protagoniste (p. 177), on comprend que cet homme louche est un élément négatif dans l'histoire – un opposant à la quête rédemptrice du personnage. Le protagoniste masculin du *Fil des kilomètres* est seul dans sa quête, tel le guerrier dans le labyrinthe du Minotaure (p. 12) qui agit en tant que transition entre les parties du récit.

Les figures masculines amicales sont donc parfois similaires, adjuvantes, et parfois nuisibles. Cette dualité est également reflétée à travers une autre figure masculine importante, la figure du père, l'origine masculine, qui se trouve en filigrane des œuvres.

Dans *Chercher le vent*, c'est par le souvenir que la figure du père se manifeste, soit à la vue d'un casse-tête des nénuphars de Monet. Jacques se rappelle du rituel partagé avec son père : c'est un souvenir rassurant, car son père soulignait ses aptitudes, le félicitait de faire les formes même si c'était plus logique de faire le contour du casse-tête. Mais Jacques

a fini par vieillir (« J'ai commencé le casse-tête des nénuphars par les contours, parce qu'on finit bien un jour par comprendre » (p. 131-132)) ce qui laisse entendre qu'il peut accomplir son passage vers l'âge adulte, car il a enfin compris le stratagème de son père, et cherchera à se détacher de son statut d'enfant. D'entre les trois romans, *Chercher le vent* est celui où le père joue le rôle le plus secondaire, et duquel le protagoniste arrivera à se libérer plus facilement.

À l'inverse, dans *La foi du braconnier*, Marc S. Morris ne partage pas un lien positif avec son père :

Ma mère Mohawk a légalement fait de moi un Indien d'Amérique. Un fantôme du passé. Titre que je n'utilise qu'en de très rares occasions parce que, comme ma mère a quitté la réserve pour épouser un Blanc, légalement mon sang indien s'asséchera avec moi. (p. 35)

Marc éprouve une haine et une fascination envers son père Blanc qui a, bien malgré lui, contribué à déterminer l'identité de Marc en tant qu'homme métissé habité d'un désir de tuer, de vengeance, un état de chasseur-braconnier : « Je suis encore plus américain qu'un Américain. J'ai grandi les armes aux mains, dans la bouche, dans les yeux et je suis né en état de tueur. » (p. 36) Le père de Marc le hante de manière négative, un peu comme la bête du labyrinthe du Minotaure¹¹⁵. À cause de son père, Marc ne peut se dire Indien, sans être tout à fait un Blanc.

Ainsi, le FUCK YOU de Marc sur la route, contre toute l'Amérique et ses défauts, est également contre son père et son héritage Blanc. Et c'est suite à son trajet sur la route, comprenant toutes ces expériences de violence et de braconnage, que Marc peut en quelque sorte se détacher de cet héritage guerrier. Il fait la paix avec ses origines et revient auprès de sa conjointe, et laisse de côté pour un temps son négativisme – dans une forme de zen :

Retour à Montréal. Je ne suis pas indispensable au fonctionnement des autres. Les choses poursuivent leur va-et-vient dans un mouvement imperceptible et régulé par plus fort et plus grand que soi. Des fois, l'absence est un régulateur. Rahtentyes* (*Partir). (p. 147)

La figure paternelle dans *Le fil des kilomètres* possède également un enjeu négatif dans la définition identitaire du protagoniste. Même si le protagoniste perpétue la tradition paternelle, ayant travaillé longtemps dans un garage, comme son père, et possédant le

¹¹⁵ Auteurs multiples, « La légende du minotaure », *loc. cit.*

coffre à outils de ce dernier (p. 41), il se sent coupable et veut se racheter face à ce dernier puisqu'il a eu une relation négative avec lui causée par le décès de sa mère. Le père du protagoniste souffre de la maladie d'Alzheimer, le « cancer de la mémoire » et vit à l'Est (p. 31), et c'est suite à l'appel confus et agité du paternel que le protagoniste part sur la route pour l'aider et se racheter. En tuant son père par accident à la fin de son voyage (p. 219), il se libère de son passé et de l'emprise de son père sur sa vie.

À travers les exemples des figures masculines contenues dans les trois romans analysés, on remarque que la destruction du lien d'origine serait la destruction du lien paternel, du passé, et le renouement serait le renouement avec soi, dans un état adulte masculin, aidé parfois par l'adjuvant amical masculin et qui permet alors de se tourner vers l'avenir, qui souvent implique une femme.

5.2 La femme, l'opposée

En effet, de l'autre côté du miroir de l'Autre se trouve la Femme. Puisque la forme du roman de la route, que ce soit en images ou en mots « met traditionnellement l'accent sur les hommes et souligne l'absence des femmes ; il exploite la figure du mâle en fugue [...] »¹¹⁶, la femme joue souvent un rôle secondaire, et ce dès les débuts, car malheureusement « *On the Road* résume la place qu'on accordait à la femme dans la *Beat Generation* à l'époque soit celle de la femme "passagère" (dans les deux sens du terme) qui est un objet sexuel quel les hommes peuvent utiliser quand bon leur semble »¹¹⁷. Malheureusement, même si de nombreuses années se sont écoulées depuis la publication du roman culte de Kerouac et malgré l'évolution de la société québécoise qui a connu une révolution féministe et qui devient de plus en plus mixte¹¹⁸, presque tous les romans de la route au Québec et les études qui les accompagnent ont été publiés par des hommes, comme le souligne Céline Legault dans son mémoire qui retrace la place de la femme à travers quarante ans de littérature de la route au Québec, de 1964 à 2004¹¹⁹.

Dans le cas du présent mémoire, les trois romans analysés ont été publiés depuis 2001, mais la véracité de l'affirmation de Céline Legault demeure. Plus encore, les romans

¹¹⁶ Jean Morency, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁷ Céline Legault, « 40 ans sur la route : l'évolution de la représentation de la femme dans le roman de la route au Québec de 1964 à 2004 », Mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2006, p. 6.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹¹⁹ *Ibid.*, 96 p.

proposent une narration au *je* qui se rapporte au protagoniste masculin principal, ce qui ne permet pas au personnage féminin d'« d'extérioriser les pensées et opinions qu'elle nourrit en secret¹²⁰ », puisque les « voix d'autorités » telles qu'évoquées par Susan Sniader Lanser¹²¹ sont d'ordre masculin. Ainsi, « l'homme [...] refaçonne la femme pour que celle-ci réponde à ses propres désirs à lui, lui refusant une voix, une volonté, et surtout un désir à elle¹²² ». De plus, il est également important de souligner que les trois protagonistes des romans analysés dans ce mémoire (et la plupart des protagonistes des romans de la route) sont des hommes hétérosexuels.

À la lumière de ces théories féministes et visions du roman de la route au Québec, je me permets d'avancer bien humblement l'hypothèse que la femme dans le roman de la route québécois contemporain serait une borne associée à une étape du trajet sur la route, qu'on pourrait dire tripartite : le passé, le présent et le futur. Ainsi, tels les lieux de *l'ars memoria*¹²³, le protagoniste du roman de la route associe une femme avec un lieu, comme un pilier mémoriel, et cette association provoque un souvenir – ou marque un endroit.

Au passé on retrouve deux types de femmes. Dans un premier temps, il y a le passé de l'enfance du protagoniste, évoqué par le souvenir, où la présence féminine est la mère, comme Mémère l'est pour Kerouac dans *On the Road*¹²⁴. La mère n'est dès lors pas tant dans les lieux que dans l'imaginaire du protagoniste. Cette vision féminine contraste grandement avec le passé négatif où la présence féminine est l'ancienne femme dont la présence est réelle. Cette femme borne passée freine le protagoniste en lui imposant un mode de vie sédentaire et limitatif. C'est cette femme (et sa situation) que le protagoniste quitte en prenant la route.

Par la suite il y a le présent, le périple routier, qui comprend les femmes « passagères » (pour reprendre le terme de Legault) rencontrées sur la route. Ces femmes sont de véritables bornes, associées à des lieux parcourus par le personnage et elles n'ont pas de véritable identité, mais sont plutôt une image (souvent sexuelle) rattachée à un endroit.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹²¹ Susan Sniader Lanser, *Fictions of Authority. Women writer and narrative voice*, New York, Cornell University Press, 1992, 287 p.

¹²² Mary Jean Green, « L'itinéraire d'une écriture au féminin : une lecture féministe de Madeleine Ouellette-Michalska », *Voix et Images*, vol. 23, n° 1, (67) 1997, p. 85.

¹²³ Renée Bourassa, *op. cit.*, p. 236.

¹²⁴ Jack Kerouac, *op. cit.*, 611 p.

Enfin, il y a le futur avec la femme idéalisée, une femme qui permet au protagoniste de s'accomplir, se racheter : c'est la borne finale. Il est donc logique que cette perle féminine mette fin à la quête sur la route du protagoniste, comme solution rédemptrice.

Pour valider cette hypothèse, je débiterai par l'analyse des bornes de femmes passées, dans un premier temps celles de la présence maternelle puis celles de la femme sédentaire, et leurs déclinaisons dans les trois romans étudiés.

Ainsi, dans *Chercher le vent*, le protagoniste n'évoque pas sa mère directement, mais quelques indices témoignent de sa présence tout au long du récit et viennent confirmer le statut positif qu'elle a pour Jacques – la rattachant à la sécurité de son enfance :

Une peur de gamin qui voit en l'obscurité un refuge, [...] J'ai tiré les draps par-dessus ma tête, songeant que la chambre de mes parents et leur grand lit invincible, seul véritable sanctuaire, se trouvait à huit mille kilomètres de ma cabane. Dire que le corridor me paraissait si long à l'époque. On grandit. Mais on ne grandit pas assez. (p. 194)

C'est un peu le même rapport rassurant que Jacques entretient avec May, la vieille femme qu'il rencontre à Bar Harbor. Dès la description initiale de May, Jacques souligne la bonté et la sagesse qu'il ressent à sa vue, la confiance qu'elle lui inspire :

Un joli visage un peu fripé, des yeux bleus délavés, des cheveux gris relevés en chignon. Je lui ai souri, d'instinct. [...] Je n'avais jamais rencontré cette dame. Mais je voulais bien faire sa connaissance, elle avait quelque chose de très doux dans le regard. (p. 145)

May, une aristocrate de Boston qui parle le français, a connu les Beats et a vécu beaucoup d'aventures. Elle est une figure maternelle qui aide Jacques dans sa quête, vient le rassurer comme le ferait une mère, dans le moment de doute suite au départ de Nuna. May, même si présente dans le périple routier, serait plutôt associée au passé. « Elle est marginale, indépendante, elle a vécu sa vie comme elle l'a voulu et elle ne dépend pas d'un homme.¹²⁵ » Elle est une femme autonome qui gouverne son propre destin. May possède également l'album de la première exposition photo de Jacques et elle l'encourage à poursuivre la photographie. La borne maternelle dans *Chercher le vent* est donc rassurante et salvatrice, en plus d'être un personnage féminin complexe et indépendant. Cette réalité est différente dans les deux autres romans.

¹²⁵ Céline Legault, *op. cit.*, p. 70.

En effet, dans *La foi du braconnier*, la mère de Marc est Mohawk et ils partagent une langue commune, comme en témoignent les discussions en Mohawk qui parsèment le récit telles « Sata'Karite Ken ? *Comment vas-tu ? / Wakata'Karite**. **Tout va bien » (p. 11). Femme rassurante, mais qui, par son absence, hante Marc, elle est celle qui le rattache à la terre. Malheureusement, son mariage avec un Blanc, le père de Marc, a contribué à la confusion identitaire de Marc et la haine de ce dernier envers son père (p. 36). Ainsi, même s'il partage une langue, un héritage et des souvenirs avec sa mère, Marc est confus et il lui en veut.

Un rapport similaire est présent dans *Le fil des kilomètres*, puisque la mère du protagoniste est morte dans un accident de voiture (p. 57-59). Plusieurs sous-entendus tout au long de l'ouvrage laissent présager que c'est possiblement la même voiture que celle conduite par le protagoniste : « Je ne dors pas. Je ne peux pas. C'est ici que ma mère a eu son accident. Je bois encore. C'est ici qu'elle est morte. Je crois. Je ne sais plus. Je suis mort de fatigue. » (p. 205) Le spectre de la mère plane sur le trajet, telle la protectrice, l'idole du narrateur, mais également un fantôme. En effet, le protagoniste se rappelle que sa mère décédée lui apparaissait le soir et qu'il lui parlait dans sa jeunesse. Lorsqu'il avait évoqué ces apparitions maternelles avec son père, celui-ci n'y avait pas cru, l'avait giflé et cela avait contribué à jeter un froid entre eux : « Il m'a sommé de me taire et d'arrêter d'inventer des histoires. J'étais sérieux pourtant. Et lui aussi. » (p. 84-85)

On constate ici que tant dans *La foi du braconnier* que *Le fil des kilomètres*, la mère est une borne passée fantomatique qui nuit à la relation entre père et fils. Mais, on remarque que dans les trois romans, la mère est un modèle féminin idéalisé qui rassure le protagoniste, le soutient et l'encourage. Elle est le personnage féminin le plus incarné, contrairement aux autres femmes présentes dans les romans.

Les autres bornes féminines ne possèdent effectivement pas le statut positif de la mère. La femme passée est plutôt l'inverse : présence nuisible dans la vie du protagoniste, elle déclenche l'état désespéré du personnage – le rattachant à un statut de sédentaire et à ses responsabilités passées.

Dans *Chercher le vent*, ce rôle est joué par Monica, l'ex-copine de Jacques. Jacques se sent coupable d'avoir causé l'accident d'avion où elle a perdu leur enfant qu'elle portait, et il la trompe avec sa galeriste Muriel pour provoquer leur rupture. Selon Céline Legault,

Monica est une femme indépendante puisqu'elle refait sa vie avec un autre homme et se fiche de Jacques¹²⁶, mais malheureusement, à mon humble avis, puisque nous n'avons jamais accès à ses pensées et que nous la percevons par le filtre de Jacques, elle reste un personnage féminin secondaire ancrée dans une symbolique négative. En effet, une immense culpabilité le submergeant face à ce passé amoureux, Jacques doit faire son chemin rédempteur pour se racheter face à elle et se libérer du poids de son passé qu'elle lui impose :

J'ai pensé à Monica. [...] Je me rendais compte qu'il y avait Monica, quelque part en moi, mais qu'il y avait aussi l'*idée* de Monica, idée bien trop lourde à porter pour un seul être humain, une seule femme, fût-elle Monica Molinari. [...] Mais il restait quelque chose. Une peine distillée mille fois, une essence pure, débarrassée des images si précises qui l'encombrent et l'obscurcissent. Une peine rarement visitée. Entièrement mienne. Et peut-être était-ce cette propriété exclusive que je refusais. J'aurais voulu pouvoir en déléguer un peu, faire porter à un être tangible une part du poids. En l'occurrence Monica. Mais comment faire porter quoi que ce soit à un spectre ? (p. 62-63)

Dans *Le fil des kilomètres*, il y a également l'ex-copine du narrateur, celle qui est la cause de sa présence dans l'Ouest. Elle l'a abandonné et a contribué au désespoir du narrateur qui ne parvient pas à s'en détacher : « J'ai beau abandonner bien des choses, mon passé me talonne. Avec une espèce de tête affreuse, des cornes et une gueule béante. » (p. 39) Le protagoniste décide de quitter son lieu de travail – où il s'était établi avec la dite ex-copine pour partir sur la route aider son père.

Dans *La foi du braconnier*, la situation est particulière. Emma, la femme de Marc, est introduite dès le début et on pourrait croire qu'elle est cette borne passée négative : « Je ne le savais pas encore, mais je n'aurais plus jamais besoin de me tuer. Emma s'en chargerait » (p. 14), mais on comprend rapidement que l'histoire est racontée à rebours et qu'Emma est également la résolution positive de l'errance sur la route de Marc. Emma est à la fois son passé, puisqu'il l'a rencontrée à mi-chemin sur la route, au Greasy Spoon, et son futur, celle vers qui il retournera (p. 140) suite à une longue fuite sur la route.

¹²⁶ Céline Legault, *op. cit.*, p. 64-65.

Ainsi, c'est la femme borne du passé que le protagoniste fuit, dans l'espoir de parvenir à trouver une femme borne du futur qui le laisserait être libre. Pour ce faire, il parcourt un territoire et profite d'autres femmes bornes, les « passagères ».

Il y a énormément de ces femmes bornes « passagères » dans *La foi du braconnier*, qui ne sont que des arrêts, des moments de soulagement d'ordre purement sexuel pour le protagoniste. Que ce soit Nelly à Brandon (p. 28), Denise au Cegep (p. 38), Eugenia à Chicago (p. 42), Emilie au séminaire (p. 65-66) ou Yolanta dans les Grands Lacs (p. 75), ces noms de femmes sont évoqués mais leur personnalité est inconnue et les descriptions sont réduites à leur aspect physique : « Eugenia faisait partie de cette race de femmes qui, après un verre de vin, perdent deux côtes de chaque côté, celles juste au-dessus des hanches. Le milieu du corps se cambre, les fessent sortent, les seins avancent et montent. Sexe. » (p. 42) Ces femmes bornes présentes sont des arrêts liés à des lieux de baise – comme en témoigne l'association entre chaque nom de femme et le lieu qui lui est propre.

Dans *Chercher le vent*, Muriel est cette borne passagère : « Muriel. [...] Une femme comme je les déteste, une sur mille : précieuse, fausse, calculatrice. » (p. 122) Elle contribue à la chute de Jacques, qui trompe Monica en couchant avec elle (p. 127), mais il ne lui porte aucune affection. Muriel est un arrêt. D'autres femmes, avec qui Jacques ne couche pas, peuplent également sa route, telles Jolène et Marie-Rose à Val-d'Or (p. 11 et 22) qui sont aussi des femmes sans histoire, des arrêts sur la route.

La différence entre *Le fil des kilomètres* et les deux autres romans est qu'il n'y a qu'une seule femme borne du présent : la femme mystérieuse rencontrée au kilomètre 20155, si telle est qu'elle fut présente/vraie et non pas hallucinée (p. 219).

Finalement, il y a la femme borne future : une borne finale, la destination idéale. La femme idéale offre un répit au protagoniste après que ce dernier soit rentré de son parcours sur la route.

Pour Jacques dans *Chercher le vent*, Nuna est cette femme idéale :

Vingt-deux, vingt-trois ans peut-être, les cheveux sombres, le teint méditerranéen, et un air pas commode du tout. [...] On dit, comme ça *un regard qui vous met à nu*, alors que c'est exactement l'inverse, il me semble. Je n'ai pas soutenu son regard plus d'une seconde. (p. 60)

Tout au long du récit, Nuna confronte Jacques à ses peurs et à lui-même. De l'avis de Legault, Nuna est différente parce que c'est une femme jeune, qui ne s'en laisse pas

imposer et qui a du caractère¹²⁷. Même si elle est le personnage féminin le plus incarné dans *Chercher le vent*, elle n'en demeure pas moins la mise en personnage de fantasmes masculins : une femme jeune, sexuellement épanouie, exotique qui viendra sauver le protagoniste sur la route. En effet, lorsque Jacques revient à Montréal pour son exposition de photo, il la retrouve et ils commencent une relation de couple où il trouve finalement un bonheur simple, libéré du poids de son passé. Il peut se tourner vers le futur grâce à Nuna, qui est définie alors en relation avec Jacques et son bonheur :

Elle est venue se coller contre mon dos, a glissé une main fraîche sous mon chandail. [...] « Crétin » était devenu mon petit nom de couple officiel. Il y a des gars qu'on appelle « chéri », « lapin » ou « chaton ». Moi, c'est « crétin ». (p. 260)

Dans le cas de *La foi du braconnier*, la borne finale du futur de Marc s'incarne en Emma et leur fille, Elmyrna. À la fin de son périple, il souligne qu'il a « toujours aimé revenir à la maison » (p. 150) pour y retrouver Emma et leur fille. Elles constituent son logis, le lieu de paix, et une fois de plus sont perçues simplement par Marc :

La maison était silencieuse. Je suis monté à l'étage. Mon monde dormait. Elmyrna, sur le dos, [...] Je suis sorti à reculons. Je devais sourire. J'ai rejoint notre chambre [...] J'ai posé mes lèvres sur la nuque chaude d'Emma. [...] Emma que j'aimais comme une prière qui se serait réalisée (p. 154)

Dans *Le fil des kilomètres*, la réalité n'est pas si simple. Tout porte à croire que la femme mystérieuse rencontrée au km 2055 serait potentiellement une femme future idéale : « C'est une femme. Trente ans ou à peu près. Yeux noirs, cheveux noirs, long chandail noir. Avec un gros sac en tissu vert » (p. 88), mais, dès qu'elle couche avec le protagoniste dans un motel miteux, son statut paraît changer. Dorénavant, elle ne peut plus être la femme future, car elle est trop fortement associée à la sexualité, elle devient une « passagère » présente. Plus encore, il semblerait que le protagoniste l'aurait imaginée pour vaincre sa solitude sur la route et pour trouver un réconfort physique, car à l'hôpital on apprend qu'elle n'est plus à ses côtés : « Où est la femme qui était avec moi ? [...] Il n'y avait personne du côté passager quand on vous a extirpé des débris de votre voiture. » (p. 219) Cette femme mystérieuse est plutôt une femme jetable, comparativement aux autres

¹²⁷ Céline Legault, *op. cit.*, p. 66-67.

présences féminines dans les autres romans. Elle n'est aucunement incarnée et apparaît plutôt comme le fantasme du protagoniste.

En somme, suite à l'analyse des romans, on constate que malgré leur grand nombre, les femmes jouent malheureusement des rôles secondaires auprès des hommes sur la route; elles sont principalement définies en fonction du protagoniste et de sa quête et ont pour fonction d'être soit un arrêt ou une récompense. Comme le souligne Legault dans son mémoire, même si la femme joue parfois le rôle de confidente ou accompagnatrice, elle n'est pas traitée en égale et l'on abuse de sa bonté ou de sa naïveté¹²⁸.

Il est important de souligner toutefois que cette vision est propre aux trois romans choisis, et ne s'applique évidemment pas à tous les romans de la route québécois. On pense immédiatement au roman de la route *Volkswagen blues*¹²⁹, très fortement inspiré de Kerouac, qui présente un personnage féminin riche et complexe : Pitsémine, la Grande Sauterelle. Elle a un statut aussi grand, sinon supérieur, à celui du protagoniste Jack Waterman et l'on suit son périple et sa quête sur la route, pour trouver ces ancêtres, autant que celle de Jack pour trouver son frère Théo. Il serait alors intéressant de valider si mon hypothèse de trajet rédempteur trouve également écho dans *Volkswagen blues* pour Jack tant que pour Pitsémine.

CONCLUSION

La route conduit-elle vraiment une rédemption pour ces hommes eseuilés ? Le protagoniste du roman de la route est-il sauvé, racheté à la fin de son périple en voiture ? Et retrouve-t-on des traces du monde visuel, particulièrement du *road movie* dans l'écriture, comme contribution à cette quête identitaire ? Je pense qu'effectivement, mon hypothèse initiale se confirme au terme de cet essai.

Suite à l'analyse du contenu et de la forme des trois romans, la reprise d'éléments du monde visuel, telles les figures de styles, agissent comme éléments clés de la transformation identitaire rédemptrice du protagoniste. Plus encore, la résolution des trois intrigues témoigne de l'évolution du protagoniste masculin, de sa condition dégénérée en mode enfant à celle d'homme.

¹²⁸ Céline Legault, *op. cit.*, p. 6.

¹²⁹ Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, Québec, Babel, 1984, 323 p.

En effet, les protagonistes se libèrent du spectre paternel qui les hante afin de trouver leur propre identité masculine en retournant au lieu originel qui est maintenant empreint d'une signification nouvelle suite au périple sur la route. J'ajouterais également que l'absence de la mère cause un débalancement au protagoniste et que c'est LA femme idéale qui vient combler ce vide dans la plupart des cas.

Dans *Chercher le vent*, Jacques rachète son passé fautif, soit sa relation passée avec Monica, suite à son périple sur la route où il apprivoise et se libère de son sentiment de culpabilité à son égard. À la fin du roman, encouragé par Nuna, Jacques rend enfin visite à Monica qui vient de donner naissance à une petite fille – une réalité qui paraissait impossible après l'accident où on lui avait annoncé qu'elle ne pourrait jamais retomber enceinte. En retournant voir Monica, Jacques réussit à faire la paix avec son passé : « Je regardais ailleurs, par la fenêtre. Je ne lui poserais plus la question, jamais. Ni à moi. Il faisait vraiment très soleil. [...] C'était une belle journée pour naître. » (p. 266) Il retrouve également sa passion pour l'aviation et la photographie, grâce au bonheur amoureux qu'il développe avec Nuna.

L'évolution du personnage de Jacques : du malheur solitaire suite à sa rupture amoureuse suivi par sa quête sur la route où il réalise quels aspects de sa vie sont importants (photographie, Nuna, aviation, etc.) et la conclusion positive où il expose ses œuvres et trouve le bonheur amoureux dans les bras d'une femme évoque le schéma classique de rédemption. Jacques évolue du négatif au positif et rachète ses fautes.

Dans *La foi du braconnier*, Marc revient chez lui où il retrouve Emma et leur fille, Elmyra. Après toutes ses baisers et ses tueries, il se surprend à se calmer au retour, en pensant à Emma et à son amour pour elle : « Je l'aime quand elle relève ses cheveux et souffle d'exaspération devant le miroir le matin. [...] Je suis toujours amoureux et ça m'étonne, je t'aime. » (p. 148) L'amour que Marc entretient envers Emma rachète sa conscience face à ses fautes passées et son désir vengeur. Toutefois, le livre se termine sur Marc qui observe la buse qu'il s'apprête à chasser et on comprend que certains démons ne seront jamais exorcisés.

Le fil des kilomètres présente une résolution finale différente : il n'y a pas de femme ni de sentiment de sédentarité/sécurité, mais malgré tout, le protagoniste a vécu un périple rédempteur. À la fin du roman, le protagoniste anonyme du *Fil des kilomètres* n'est plus un

personnage masculin enfant en quête de son père, comme il l'était dans la situation initiale ; il s'est libéré de son père, en tuant ce dernier par cet accident. Il peut retrouver son identité d'où la dernière ligne « Bon, allez votre nom ? Dites-moi votre nom ? » (p. 221). Le lecteur ne connaît pas son nom, mais peut supposer que le protagoniste répondra éventuellement. Ce n'est pas une rédemption classique comme on l'entend (femme et bonheur sédentaire), mais il a, sans aucun doute, évolué tout au long du trajet et peut enfin changer son statut identitaire.

Ainsi, même si l'étude des trois romans vient confirmer mon hypothèse, il est important de souligner qu'il ne s'agit que d'un échantillon de la littérature de la route contemporaine québécoise. En présentant des personnages masculins comme protagonistes principaux et en réduisant le rôle de la femme, les romans choisis s'inscrivent dans la lignée des « grands mythes américains, parmi lesquels s'inscrit celui du pays québécois, [qui] se sont souvent définis comme une épreuve virile, déterminée (dans l'enthousiasme ou le désespoir) par le désir d'expansion et de conquête)¹³⁰ ». Il est donc important de souligner que d'autres romans de la route présentent une perspective féminine de la quête sur la route avec des personnages forts tels Pitsémine dans *Volkswagen blues* ou Joyce dans *Nikolski*. Ces personnages féminins sont pleinement incarnés et leur quête est au cœur du récit. Les protagonistes masculins, soit Jack Waterman et Noah, conservent toutefois une place de choix dans les deux romans. On constate que la plupart des ouvrages populaires de la route, sont écrits par des auteurs masculins : de Kerouac en passant par Poulin, Séguin, Dickner, Vézina, Hamelin, etc. Ces romans sont souvent inclus dans les corpus scolaires (dans mon cas au niveau secondaire et collégial), et l'on donne moins de visibilité à une quête entièrement féminine de la route, la reléguant dans la catégorie de la « littérature féminine ».

Pourquoi la quête féminine, telle celle des femmes dans *Le Désert Mauve*¹³¹ de Nicole Brossard, n'est-elle pas autant analysée ou citée ? Pourquoi ne pas les inscrire dans la littérature de la route à part entière ? Dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, Nepveu tente de donner « une place importante¹³² » à la femme, mais encore une fois, c'est avec un regard masculin que l'on analyse le rapport féminin.

¹³⁰ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 8.

¹³¹ Nicole Brossard, *Le Désert mauve*, Montréal, l'Hexagone, 1993, 228 p.

¹³² Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 8.

Ce double standard peut en déranger certains, je m'inclus ici, et cela explique pourquoi j'ai voulu créer un projet hypermédiatique en réponse à cet essai.

Puisque l'imaginaire masculin est prédominant dans les trois romans analysés, de la construction formelle jusqu'aux figures de styles, je souhaite parvenir à le détourner en offrant une expérience féminine de la route, un chemin alternatif. Plus encore, à la lecture des romans choisis, j'ai été inspirée par l'imagerie provenant du *road movie* qui se trouvait à même l'écriture et j'espère intégrer cette dimension visuelle en combinant du texte ET de l'image au sein de mon projet. Enfin, il s'agit bien évidemment de ma vision personnelle, mais je crois que malgré tout, comme en témoigne la subjectivité unique présente dans les romans de la route analysés, ma création pourra rejoindre un auditoire tant masculin que féminin.

CRÉATION

« Mais il nous faut d'abord
accepter de nous perdre.

[...]

Errer dans le temps ou trouver les mots.

[...]

Avancer vers ce que nous ne connaissons pas,
vers un territoire encore en friche.¹³³ »

¹³³ *Sur le processus créateur* : David Lavoie, « L'économie du sens », *Aparté / arts vivants*, n° 3 (printemps), Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2014, p. 6.

FONCTIONNEMENT DE LA CRÉATION

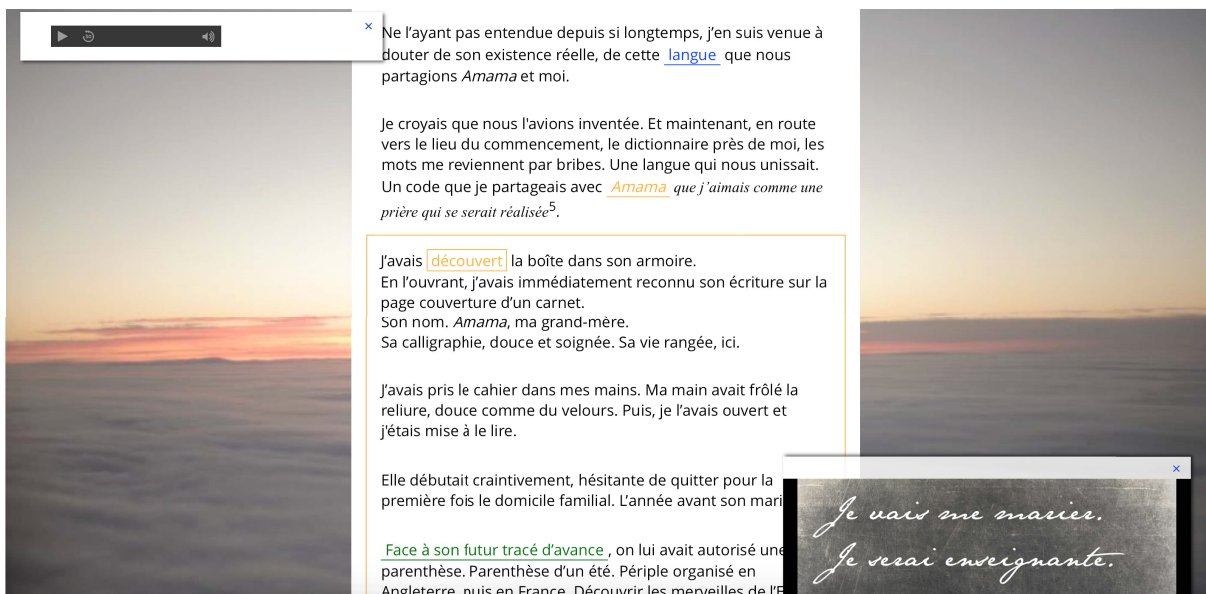
La création qui suit est une version textuelle de l'expérience de lecture hypermédiate qui a été développée et qui est disponible en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.cath-luciole.fredericbeaulieu.com>

Afin de vivre pleinement ce projet de lecture, je vous invite à découvrir le projet dans sa version numérique originale.

Voici un bref aperçu des trois embranchements sur la plateforme de lecture numérique :

ARRIVER



Embranchement 1-capture d'écran

SE (RE) TROUVER



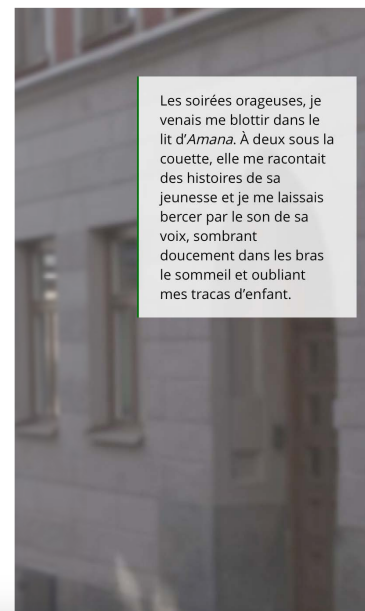
Dès que je sors du train, une brume crémeuse me colle à la peau, telle une nuée de papillons blancs qui bourdonne à mes côtés. Je plisse les yeux pour y déceler des détails quelconques, mais c'est en vain : je me perds dans ce dense verre de lait. Cette présence est enveloppante, telle une couverture filamenteuse qui m'emmitoufle ou des boules de coton collées les unes contre les autres ; j'ai envie de m'y abandonner. Me laisser envahir par ce blanc. Tout effacer.

Puis, une petite boule noire surgit devant mes yeux. Elle s'immobilise devant et je distingue ses traits félines. Une onde de choc me parcourt.

- La Vache ? Vraiment ? Elle est ici ?

Elle court dans les rues. J'entraperçois ses petites taches. Pépites de chocolat. Je décide que je nommerai celle-ci La Vache basque.

Je m'explique. Avant, avec lui, nous avions un chat. La Vache qu'on l'appelait. Une petite bête qui traînait dans nos pattes. Nous l'avions trouvé, chaton, dans le champ derrière chez mes parents. Immédiatement, nous étions tombés sous son charme. Une extension de notre amour. Une preuve tangible.



Les soirées orageuses, je venais me blottir dans le lit d'*Amana*. À deux sous la couette, elle me racontait des histoires de sa jeunesse et je me laissais bercer par le son de sa voix, sombrant doucement dans les bras le sommeil et oubliant mes tracas d'enfant.

Embranchement 2_capture d'écran

SE (DÉ) PLACER



également chez moi. La Vache Basque me regarde, elle sait tout. Sagesse féline. Elle lâche un ronronnement rassurant. Je peux continuer. Et elle repartir de son côté. Nous nous protégerons.

Une fois la Vache partie, je me retourne vers lui. Nous n'avons pas besoin de parler, simplement avancer. La clameur nocturne de la ville devient un écho lointain peu à peu. Ensemble dans cette noirceur, il se crée une intimité entre nous. Sous nos pas l'asphalte devient une terre brute.

Nous avons atteint l'orée de la ville.
Une douce brise me parvient.
L'odeur change.
Je pourrais la reconnaître, n'importe où.



Embranchement 3_capture d'écran

Concrètement, voici quelques précisions au niveau du texte de création qui suit :

Les mots **en boîtes** sont des déclencheurs, des liens hypermédiatiques.

En « cliquant » dessus avec sa souris, le lecteur ouvre une **boîte** qui contient soit du texte supplémentaire, complémentaire ou alternatif, soit de l’imagerie, photographie ou vidéo, soit des effets sonores. Je suis la créatrice de tout ce contenu, sauf si mentionné (images et effets sonores libres de droits).

Le lecteur se perd ainsi dans un labyrinthe textuel, visuel et auditif, tout comme la protagoniste de ma création qui se perd sur sa route avant de s’y retrouver.

De plus, les citations tirées des trois romans à l’étude sont dans la police de texte AVENIR BOOK et incluent la référence à l’ouvrage en question en note de bas de page ainsi que la mise en contexte de chaque citation.

EMBRANCHEMENTS

ARRIVER.....	54
SE (RE) TROUVER.....	62
SE (DÉ) PLACER.....	76

ARRIVER

Dès que l'avion entame sa descente sur le tarmac, un nœud se forme dans mon estomac. Le doute s'immisce, mais je ne peux plus reculer. Tout ceci n'est plus une simple idée en l'air : j'arrive à destination.

Nous sommes soixante : des couples, des familles, des amis. Des duos. Et moi. **Seule**.
Ce n'était pas ce que j'avais prévu, mais j'ai beau abandonner bien des choses, mon passé me talonne¹³⁴. Des liens qui se défont mais m'habitent encore.

Lui qui était apparu dans ma vie tel un feu ardent, enflammant tout son sur son passage.
Moi qui croyais qu'il m'allumait, mais au contraire, il me consommait à petit feu.
L'étincelle amoureuse des débuts s'est transformée en lente implosion et je me suis effritée, doucement. Les morceaux tombaient et je cessais de les ramasser.

Les pertes récentes me hantent.
Deux. D'eux.
Deux coups, l'un après l'autre.
Mon cœur troué, percé.
Il m'a quitté ; elle est partie.
Ou est-ce le contraire ?
Je ne sais plus.
Absente. Absence. Absences.
Je suis vidée, vide.
Comment me rebâtir ?



¹³⁴ *Un départ, lié avec le passé*. Le protagoniste anonyme embarque dans sa voiture et il se remémore son ancienne copine qui est la raison de sa présence dans ces lieux, si loin du domicile familial. Un extrait précurseur de la bête qui le poursuivra sur la route (son père / le Minotaure).
Christian Guay-Poliquin, *Le fil des kilomètres*, Chicoutimi, La Peuplade, 2013, p. 39.

Maintenant, ces yeux me renvoient un regard vide et las. Comme une mince couche qui se serait déposée et l'empêcherait de percevoir. Il ne me voit plus. Je ne le reconnais plus, je ne ME reconnais plus. Suis-je bien celle qui l'a aimé ? Qu'il a aimée ?

Ici nous devenions peu à peu
invisibles l'un à l'autre, chacun

Un univers qui m'excluait.

¹³⁶ *La douleur après le départ*. Marc S. Morris reprend son périple sur la route, son FUCK YOU à l'Amérique, après une pause de trois ans. Le premier arrêt de braconnage sur cette route est au Lac Huron. Sous une pluie torrentielle, il pêche illégalement, braconnier qui retrouve ses racines destructrices. Marc Séguin, *La foi du braconnier*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2012 [2009], p. 73.

SON

Voix du capitaine

(libre de droits)

*-Jaun andreok, helmugara iritsi gara. Espero dugu
gurekin bidai on bat izatea eta laister berriz
ikustea.*

(-Mesdames et messieurs, nous sommes arrivés à destination.

*Nous espérons que vous avez fait un bon voyage en notre compagnie et au plaisir de vous
revoir.)*

Autour de moi, les discussions se
mélangent : une symphonie aux accents
chantants. Des notes qui sifflent, des mots
qui montent en crescendo. La cadence
augmente.

Je les reçois et lentement ma tête et mon
cœur s'apaisent.

Je les comprends.

Ne l'ayant pas entendue depuis si
longtemps, j'en suis venue à douter de son
existence réelle, de cette **langue** que
nous partageons *Amama* et moi.

SON

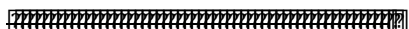
Lu par une voix féminine

*Morfeoren besoetan aukera guztiekin
amesten. Irudiak, koloreak,
soinuak...nire baitan infinituan sartu
arte.*

(FR : Rêver de possibilités dans les
bras de Morphée. Des images, des
couleurs, des sons... être à l'intérieur
de soi jusque dans l'infini.)

Je croyais que nous l'avions inventée. Et maintenant, en route vers le lieu du
commencement, le dictionnaire près de moi, les mots me reviennent par bribes.

Une langue qui nous unissait. Un code que je partageais avec **Amama** que
j'aimais comme une prière qui se serait réalisée¹³⁷.



¹³⁷ *Aimer l'Autre sans retenue*. Aimer l'Autre – c'est ce qui motive. Pour Marc S. Morris, cet amour est Emma, sa femme et la mère de sa fille. C'est un amour salvateur.
Marc Séguin, *op. cit.*, p. 15.

J'avais **découvert** la boîte dans son armoire. En l'ouvrant, j'avais immédiatement reconnu son écriture sur la page couverture d'un carnet. Son nom. *Amama*, ma grand-mère. Sa calligraphie, douce et soignée. Sa vie rangée, ici.

J'avais pris le cahier dans mes mains. Ma main avait frôlé la reliure, douce comme du velours. Puis, je l'**avais** ouvert et je m'étais mise à lire.



© Tanya (greenlook) on Flickr

Elle débutait craintivement, hésitante de quitter pour la première fois le domicile familial. L'année avant son mariage.



Animation : Écriture au tableau
du futur de la grand-mère

Face à son futur tracé d'avance, on lui avait autorisé une parenthèse. Parenthèse d'un été. Périple organisé en Angleterre, puis en France. Découvrir les merveilles de l'Europe classique.

J'avais de la difficulté à concevoir *Amama* ainsi, voguant au gré du vent en Europe. Pourtant, elle l'avait écrit, et décrit, ici, noir sur blanc. Sa vie d'avant.

Et *Amama* avait quitté le chemin, elle avait pris un détour. Un endroit si rarement mentionné. À la croisée de la France et de l'Espagne : les pays basques. Loin. Ailleurs.

Le mot avait des allures mythiques dans mon imaginaire de petite fille. J'imaginai une contrée sauvage, mystérieuse et magique. Des mots de cette langue inconnue parsemaient le récit. Elle avait même dessiné dans les marges : des fleurs, des cœurs. Émois adolescents ? Je les ai touchés, espérant qu'ils me révèlent leurs secrets, mais ils restaient muets.

Un son arrêta mon exploration et j'allais remettre mon trésor à sa place. Puis, au dernier instant, avant de refermer la boîte et d'y remettre son contenu, j'ai pris le dictionnaire qui s'y trouvait et en ai noté quelques mots. Je voulais comprendre cette langue qui vivait ailleurs, mais qui sommeillait également en moi.

Amama a rapidement su que je savais une partie de son passé, mais elle ne m'a pas grondé. Au contraire, elle m'a laissé y entrer. J'ai plongé avec elle.

Et ainsi parfois, lorsque nous étions seules toutes les deux, elle me disait quelques mots en basque que j'essayais de décoder.

Notre **jeu** pour sortir du **quotidien**.



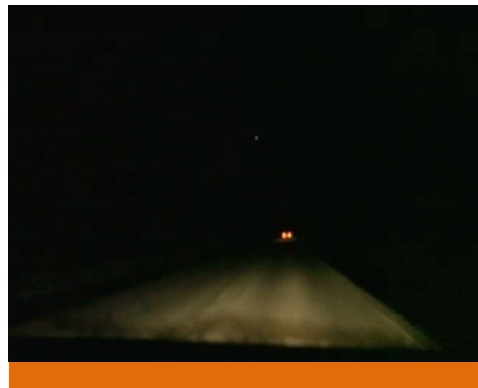
Et avec le temps, j'étais parvenue à (la)

Quelques fois, elle m'apprenait d'anciennes recettes de son temps passé là-bas. Nous les faisions ensemble, les jours froids hivernaux, lorsque mon grand-père partait. Des odeurs différentes embaumaient alors sa cuisine et elle s'activait avec passion ; et je pouvais voir comment elle avait été, jadis, curieuse et animée.

comprendre .

Notre complicité se développa ainsi sur quelques années, jusqu'à son **départ**.

À présent, je suis complètement seule.



On me tape sur l'épaule

- *Mugitzen edo geldirik zaude ?*

(- *Vous avancez ou vous restez là ?*)

J'acquiesce sans répondre. Je suis le mouvement, et me trouve expulsée hors de l'appareil, dans une nuée de **monde**.

Je suis avalée rapidement dans la bouche de ce lieu de transit. Un endroit stérile, neutre.

SON
Cacophonie d'aéroport :
appels incompréhensibles
dans des haut-parleurs.

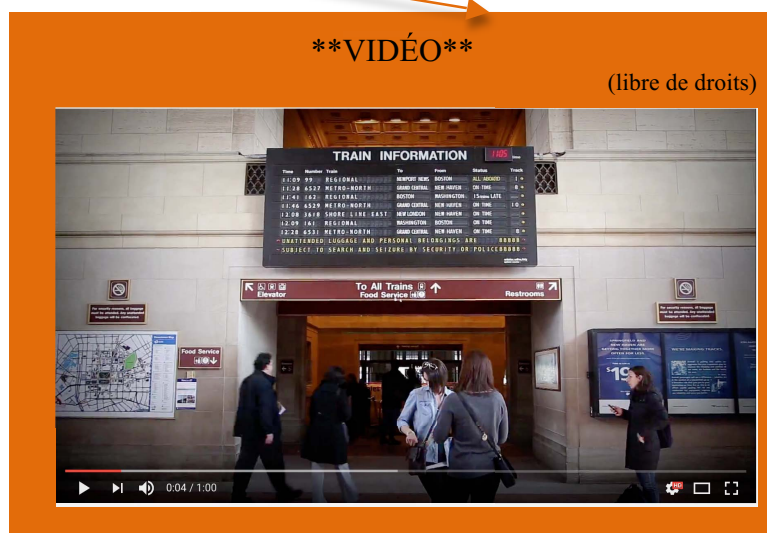
(libre de droits)

Aucun des autres voyageurs ne réagit autour de moi. Ils sont indifférents, ils se retrouvent. Tous dans leur bulle. La mienne, brisée, permet à tout de me pénétrer. Je dois me **protéger**.

Je n'arrive pas à choisir la direction à prendre. Je voudrais pouvoir m'ancrer ici, immobile, mais je n'y parviens pas. Tout va trop vite, je ne peux pas m'arrêter. ②

J'empoigne mon sac à dos, carapace temporaire et je me mets à marcher.

Puis, j'aperçois un **tableau** avec des noms de villes.



Baiona, Angelu, Miarritze, Hazparne, Kanbo, Uztaritze, Donibane Lohitzun, et Hendaia.

Je les reconnais. *Amana* est venue ici.

Tout ralentit.

J'ai trouvé ma place. Je me dirige vers le quai.

J' **embarque** dans le train.

Je me revois, petite, assise dans la voiture, revenir du camp de vacances. Excitée de revenir à la maison, après des semaines ailleurs.

J'ai l'impression de (re) connaître les lieux qui défilent devant mes yeux; des lieux qu'*Amama* a vu et dont elle m'a parlé tant de fois. Ils prennent vie à nouveau, et j'ai l'impression de sentir sa présence à mes côtés.

—

SE (RE) TROUVER

Les soirées orageuses, je venais me blottir dans le lit d'*Amana*. À deux sous la couette, elle me racontait des histoires de sa jeunesse et je me laissais bercer par le son de sa voix, sombrant doucement dans les bras de Morphée et oubliant mes tracasseries d'enfant.

Dès que je sors du train, une brume crémeuse me colle à la peau, telle une nuée de papillons blancs qui bourdonne à mes côtés.

Je plisse les yeux pour y déceler des détails quelconques, mais c'est en vain : je me perds dans ce dense verre de lait. Cette présence est

enveloppante, telle une couverture filamenteuse qui m'emmitoufle ou des boules de coton collées les unes contre les autres ; j'ai envie de m'y abandonner. Me laisser envahir par ce blanc. Tout effacer.

Puis, une petite boule noire surgit devant mes yeux. Elle s'immobilise devant moi et je distingue ses traits félines. Une onde de choc me parcourt.

- **La Vache** ?

SON :

Miaulement de chat

(libre de droits)

Vraiment ?

Elle est
ici ?

Je m'explique. Avant, avec lui, nous avions un chat. La Vache qu'on l'appelait. Une petite bête qui traînait dans nos pattes.

Nous l'avions trouvé, chaton, dans le champ derrière chez mes parents.

Immédiatement, nous étions tombés sous son charme. Une extension de notre amour. Une preuve tangible.

Nous l'avions ramené avec nous. Et tandis que notre amour murissait au fil du temps, petit chaton devint chat.

Elle court dans les rues. J'entraperçois ses petites taches. Pépites de chocolat. Je décide que je nommerai celle-ci **La Vache basque**.

J'appelle la chatte en sifflant, mais elle ne vient pas. Elle ne vient jamais¹³⁸.

Elle a disparu — comme il a disparu avant. Malgré tous mes efforts, je n'arrive pas à la retrouver. J'ai beau crier les sons restent captifs autour de moi, suspendus dans la brume.

Je m'assois sur le rebord du trottoir. Mes épaules me brûlent et les larmes me montent aux yeux. Une pulsation douloureuse se propulse de mes épaules jusqu'au bas de mon dos. Je ramène mes genoux vers moi et prends une grande respiration. **Me contenir**.

Dans les débuts, après son départ à lui, je me croyais forte, protégée. J'évitais de mentionner son nom, de penser à nous. Je me distrayais.

Mais je ne pouvais (sur)vivre dans ce faux monde. La présence de La Vache dans notre demeure me rappelait notre trio original.

Autour de moi, on s'inquiétait. Je m'effaçais peu à peu. Mon appétit diminuait, ainsi que mes nuits et mes désirs. Je tentais de les rassurer, mais je ne pouvais plus me mentir.

La Vérité, même si elle était douloureuse, voulait être mon amie. Moi, je souhaitais la fuir à tout prix. Je n'avais jamais été douée dans les relations amicales.

J'ai du me résoudre à prendre une pause. La Vérité triomphante. Elle s'installait à mes côtés, douce moitié non désirée. Me rappelant, avec son sourire satisfait, que je me devais de lui faire une place.

¹³⁸ *Un amour qui grandit*. Lorsque le narrateur anonyme introduit le chat avec qui il co-habite, il mentionne qu'il le hait. Pourtant, lorsqu'il prend la route et réalise que le chat est à ses côtés, il est bien content d'avoir ce compagnon félin – une extension de sa personne d'avant son départ. Christian Guay-Poliquin, *op. cit.*, p. 28.

Durant le début de cette année-là, la situation semblait se replacer. On s'occupait de moi constamment, on s'assurait que je ne restais pas seule et je me mis à reprendre goût à diverses activités. J'acceptais que l'on prenne soin de moi, de m'abandonner à nouveau à autrui. Me laisser aller.

Quelques temps après, un après-midi, seule, j'ai décidé de cuisiner. Et puis, je me suis rappelé que je devais acheter de la nourriture pour La Vache. Je suis sortie de la maison. Lorsque je suis revenue, plus tard, j'ai constaté mon erreur.

Le feu de mon enfance : des bougies sur un gâteau. Je les soufflais et se réalisaient des souhaits infinis. Je me sentais grande, toute puissante.

Maintenant, adulte, le feu déchainé et incontrôlable me fait sentir étonnement toute petite.

Le bâtiment, en **flammes**, me toisait d'un regard qui me rappelait que mon amour aussi était parti en fumée.

Les pompiers, arrivés sur le champ, ont tenté de me rassurer.

Mais mes inquiétudes ne me concernaient pas. Même si tout ce que

j'avais dans ce lieu serait détruit, moi je priais pour que La Vache se soit sauvée de cette maison maudite.

Assise sur le rebord, j'essaie de chasser mes pensées passées. Puis, un faible miaulement. Sans la voir, je sens sa chaleur contre ma jambe. Elle miaule de plus belle, et je la prends dans mes bras. Mon corps se détend peu à peu et La Vache basque se met à ronronner. Je la tiens fermement, en la grattant sous les oreilles comme je le faisais avant. Elle s'abandonne dans mes bras. Nous formons un drôle de couple. Nous suivons un tracé mystérieux, et je me laisse guider. Son instinct animal me rassure. Elle connaît la ville.

Avec ma compagne dans les bras, dans ce pays inconnu, je comprends que je suis enfin arrivée. La brume ne me fait plus peur. J'accepte d'être perdue. Après tout ce temps, je me trouve (enfin) ici. Dans ce lieu que je ne saisis pas, mais qui pourtant semble me définir.

- Ça fait drôle hein¹³⁹ ?

Je regarde autour de moi. Il n'y a personne.

- *Zure zain nengoan.* (Je t'attendais.)
- Comment savais-tu que je viendrais ? Et où allons-nous ?
- Ça serait long à expliquer. Disons seulement que les neuf vies font partie de l'équation. Mais maintenant que tu y es, il est temps que nous y allions.

La Vache basque part à la course, me guidant par ses miaulements.

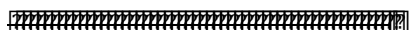
Et, étonnamment, je lui fais **confiance**.

La Vache Basque s'arrête et se frotte une dernière fois contre ma jambe, et je perçois, l'éclair d'un instant, ses yeux pairs.

- Ne t'inquiète pas, je reviendrai, qu'elle me dit.

Puis, telle qu'elle est apparue, elle s'évapore.

Et, pour un court instant, je **vois**.



¹³⁹ *Retrouver une vieille connaissance*. La première ligne de dialogue du roman. Au bar à Val-d'Or, Jack revoit Sylvain qui lui parle de sa copine danseuse. Jack ne comprend pas la situation et se sent absent, pris entre passé et présent.

Guillaume Vigneault, *op. cit.*, p. 11.

Une petite sonnette retentit lorsque j’entre dans l’établissement. L’espace, vide, ne contient qu’une demi-douzaine de tables en bois. Inoccupées. Sur les murs, quelques cadres dépareillés. Une plante solitaire sur le comptoir. Et une porte battante qui donne sur les cuisines. J’ai l’impression d’avoir débarqué dans une autre époque. Ça me rappelle la cuisine d’*Amama*.

Je m’apprête à repartir
lorsqu’il
apparaît, cet
homme, celui que je
n’espérais plus
rencontrer.

On dit, comme ça *un regard qui vous met à nu*,
alors que c’est exactement l’inverse, il me semble.

Je n’ai pas soutenu son regard plus d’une
seconde¹.

Le premier regard. Nuna arrive à lire les sentiments de
Jack lorsqu’ils se voient pour la première fois.

Guillaume Vigneault, *op. cit.*, p. 20.

❏

*****SUITE PAGE SUIVANTE*****

***Précision sur ce qui suit : sur la plateforme web le texte se déroule comme une conversation. Les réflexions sont en français et les dialogues en basque. ***

ELLE

LUI

Je perds pied et m'écroule, mon sac encore sur le dos.

Il me tend sa main calleuse. Une main qui a du vécu. Je mets la mienne, petite, à l'intérieur et, aidée par sa force brute, je me relève. Il se place derrière moi et retire mon sac doucement. Je le laisse faire pendant un instant, comme si l'on me soulageait d'un poids que j'avais oublié tant il m'accompagnait depuis longtemps.

-Ez zait axola ? Ireki?

(Je ne vous dérange pas ? Ouvert?)

Je me suis immédiatement précipité pour l'aider.

-Guztiak ondo ? (- Tout va bien ?)

- Bai. Jan nahi duzu?

(-Oui. Vous voulez manger ?)

Ses accents ont des relents très anciens, mais rares sont ceux qui s'arrêtent ici qui me parlent la langue locale et pas l'espagnol. Je décide sur le champ que je l'aime bien.

ELLE

LUI

	<p>Elle acquiesce d'un signe de tête, tout en douceur. Quelques boucles brunes se sont détachées de sa tresse en tombant, et lui font une sorte de couronne. Un être angélique, mais pourtant si mystérieux.</p> <p>Elle me fait dos et je peux voir le petit tatouage dans son cou. Une patte de chat. Je veux la flatter, doucement, mais je pense qu'elle prendrait peur. Elle a un je-ne-sais-quoi de sauvage, sous ses airs doux.</p> <p>De dos, sa maigreur s'atténue et je remarque que son corps a cessé d'être crispé. <i>Elle semble à l'aise ici</i>, me dis-je.</p> <p>Elle choisit une table. Je la laisse s'installer en m'éloignant.</p>
<p>Je m'assois, posant mes coudes sur la table. Je perçois le bois sous ma peau, ses imperfections qui me traversent le corps, rallumant les miennes. De l'index, je trace les rainures qui dessinent des formes. Les fissures forment des rivières, des routes, des centaines de chemins comme un réseau d'artères et de veines qui l'irriguent. J'arrive aussi à distinguer des forêts, des lacs et les</p>	<p>J'ai conçu ces tables de mes mains, à la sueur de mon corps. Après la mort de <i>Aïta</i>. J'ai transformé mes larmes en sueur. Chaque coup de rabot traçait un pan de notre histoire. De toutes mes forces, je sablais. Essayant de lisser les surfaces. Enlever les tâches. Les faire disparaître. Retirer les traces plus sombres. Tout égaliser.</p>

ELLE

LUI

petits rectangles des maisons¹⁴⁰ .

Un univers entier qui se déploie du bout de mon doigt. J'aimerais m'y plonger.

Il dépose le plateau devant moi.



ELLE

LUI

Il empoigne une bouteille de vin blanc derrière le comptoir, deux verres, et vient se poser en face de moi. Je prends une bouchée.

La voir mettre mon plat en bouche éveille en moi quelque chose que je pensais avoir perdu depuis longtemps. Une violence inouïe qui reprend possession de moi. Je tente de la chasser.

¹⁴⁰ *Une carte routière annonciatrice*. Avant de partir sur la route, le protagoniste anonyme regarde le plafond de sa demeure et y décèle le chemin à venir. Christian Guay-Poliquin, *op. cit.*, p. 22.

	<p>Mon corps frémit, s'éveillant après un long coma. Soudainement, je sens le plein poids de ma Solitude. Je me la suis imposée, mais voici qu'elle manifeste pleinement sa présence. Nous sommes trois ici : cette voyageuse, ma Solitude et moi.</p>
--	---

BAKARDADE- Monologue de la Solitude

(texte qui apparaît dans une bulle sur le côté)

J'aimerais lui rappeler que je suis celle qui a partagé sa vie ces dernières années. Il m'a laissé m'installer chez lui, autour de lui. Je savais me faire discrète au début, mais peu à peu, j'ai pris plus de place. Il n'avait rien d'autre que moi.

Je pose une main sur son épaule doucement et je lui murmure à l'oreille que je suis là. Je suis celle qui reste, alors que tous les autres le quittent. Il sait qu'il devra me rappeler, mais pendant un instant il veut m'oublier.

ELLE

LUI

<p>- <i>Gaur goizean iritsi nahiz. Hau nire lehen aldia da. Nire amona hemen egon zen gaztea zenean.</i></p> <p>(Je suis arrivée ce matin. C'est ma première fois. Ma grand-mère était ici quand elle était jeune.)</p>	<p>--<i>Zenbat denbora daramazu hemen ?</i></p> <p>(Depuis combien de temps es-tu ici ?)</p> <p>-<i>eta non zure amona ?</i></p> <p>(- Et d'où vient ta grand-mère?)</p>
--	--

ELLE**LUI**

Je ne comprends pas tout de suite le sens de sa question. Du Québec, vais-je répondre. Et puis je comprends qu'il s' imagine que ma grand-mère est basque. Je clarifie. Je parle longtemps.

En énonçant, de manière si détachée, le récit de mes dernières années à voix haute, je constate que c'est la première fois. Je suis frappée de plein fouet par le tourbillon de ma vie. Tout bouge autour de moi. Je veux m'arrêter, me poser.

Il a les yeux rivés sur moi. Il cache son visage avec un masque capillaire. Je ne parviens pas à lui donner d'âge. Barbe noire, imposante, des sourcils broussailleux. Je réalise que nous ne parlons pas depuis quelques instants. Je me sens observée, mais ce n'est pas un sentiment désagréable. Il me rassure.

J'ai envie d'elle, mais je ne peux pas. Je dois résister. Lui résister. Elle ne comprendrait pas. Cela coule dans nos veines, ça vient d'ici, comme disait **Aïta**. On ne peut rien y faire.

***Aïta** : mon père, qui n'avait pas réussi à contrôler les débordements et du sang avait coulé. Trop. Quand je lui avais demandé la raison, il m'avait répondu que c'était ainsi. Nous devons nous battre pour être libres. Que cette lutte pour la liberté méritait des sacrifices. Dont le sien. Cette violence qui avait trop souvent fait irruption dans nos vies sans invitation.*



(libre de droits)

*Ensalza a ETA y exige
sacrificios para lograr la
libertad.*

La sonnette du restaurant retentit. Des **clients** entrent et se posent. Ce sont trois hommes. Agés. Du coin. Ils connaissent les lieux. Les sages du village ? Étrangement, il ne se retourne pas vers eux, mais plutôt vers l'horloge. Il est trois heures.

Son visage se transforme. Il me laisse et se dirige vers la cuisine. Il revient avec leurs plats. Pendant toute la scène, aucun mot n'a été prononcé.



Je sens qu'un **lien** invisible, fort et tendu, les unit tous. Un tissu de secrets noirs d'où il lutte pour se déprendre.

J'ai envie de m'approcher de lui et le prendre contre moi. J'ai envie de le toucher. Je veux me lever et lui mettre la main sur le bras, le rassurer que tout irait bien. En y songeant, je comprends que je veux me rassurer également.

La sonnette retentit de nouveau et ils quittent les lieux.

Le son semble le libérer, comme un sort qu'on relâcherait. Il se dirige vers la porte et y met un loquet, puis, d'un pas lourd, se rend vers une table et s'y assoit, ou plutôt y tombe. La chute le ramène ici.

Pendant qu'ils étaient là, il se trouvait ailleurs.

ELLE

LUI

	<p>Elle me regarde et met sa main sur la mienne. Comme si elle voulait s'y ancrer. Une douce chaleur. Elle aussi est perdue, comme moi. Elle a besoin de s'échapper.</p> <ul style="list-style-type: none"> - <i>Hemen utzi nahi ditut.</i> - (Je dois quitter ce lieu.) - <i>Etorri nahi duzu ?</i> - (Tu veux venir ?)
--	---

Sa question me désarçonne. Ma main est encore sur la sienne- je n'ose pas l'enlever. Que faire ? Accepter sa proposition, sa fuite ? Puisqu'il semble bien s'agir d'une fuite selon ce qui vient de se produire. Il veut se libérer. De quoi? J'ai envie de lui poser une tonne de questions, mais je me retiens. Est-ce que je souhaite vraiment savoir les réponses qui suivraient ?

Lui me regarde sérieusement, et je perçois, pendant un court instant, une supplication dans son regard. Un appel à l'aide. Je sais reconnaître ce message, l'ayant moi-même si souvent lancé durant une période pas si lointaine. Pourquoi en suis-je la récipiendaire ? Nous ne nous connaissons pas, et pourtant j'ai l'impression étrange (et je crois que lui aussi) de l'avoir déjà vu, mais je ne sais situer où. L'aurais-je rêvé ?

Je dois répondre, il continue de me fixer. Les options se bousculent dans ma tête alors je ferme les yeux et sans même m'en rendre compte, j'acquiesce de la tête. En acceptant, je me sens prête - j'en ai envie. J'ouvre les yeux : il est encore là et il me sourit. Son regard est léger, enjoué.

Nous irons dans son village, qu'il me précise. Hors de la ville, à quelques heures d'ici. Un bel endroit, qu'il précise. Il veut voir son grand-père. Retour aux sources qu'il me dit. Je saisis la gravité de sa situation qu'il tente de cacher sous des airs de légèreté. Il a besoin de faire semblant, alors je jouerai le jeu. Nous partirons ensemble à l'aventure. Il se lève et se dirige vers mon sac à dos, qui trône encore sur le sol.

Je regarde le restaurant où je me trouve. Mes yeux veulent s'y abreuver, s'y reposer, comme si je devais lui dire adieu, un au-revoir à ce lieu qui me rappelle *Amama*. Je n'ai jamais été pieuse, mais à cet instant je lui adresse à elle, à ma douce *Amama*, une petite prière pour la remercier. Je suis bien ici, je sens sa présence.

Mais ce lieu n'est pas celui de ma grand-mère.

Ce lieu est à lui, cet homme mystérieux qui me fait face et qui porte mes bagages sur son dos. Et à bien observer autour de moi, je réalise que je suis en effet ailleurs : les murs se fissurent, le plancher est un peu sale, ce lieu est usé. Dehors, le soleil se couche et ses teintes orangées éclairent la poussière qui s'est déposée sur les tables. Cet endroit a vu de meilleurs jours.

Il me tend la main. Pour m'aider à me relever, mais c'est aussi une poignée de main pour confirmer notre accord tacite, notre départ commun.

Je sors à l'extérieur, dans ce qui est maintenant un trou noir. De l'extérieur, je l'observe tandis qu'il ferme les lumières du restaurant : sa silhouette se détache

nettement, comme les théâtres de marionnettes que j'aimais tant durant mon enfance. Puis, plus rien.

J'entends la porte s'ouvrir et se fermer et je sens sa présence à mes côtés, sans le voir.

SE (DÉ) PLACER

Il marche d'un pas assuré ; le chemin se trouve en lui.
Ma main levée, à la hauteur de son dos, me lie à lui. Fil
invisible qui nous retient. Quelques lampadaires éclairent les
ruelles.

La route est large et droite. On dirait une piste de

décollage¹⁴¹.

On escalade les rues
escarpées. Elles me sont
invisibles dans la noirceur,
mais mon corps les ressent.
L'élévation se fait sentir. Ma
tête tourne peu à peu, et
j'apprécie l'allégresse que
cela me procure.

Et puis je vois ses yeux, qui se détachent telles deux étoiles
dans la noirceur. La Vache basque est revenue, elle m'attendait :

- *Ez duzu beldurrik izan behar . Hemen nago . Dena ondo egongo da .*
Aurkitu zen, zu eta ni .

(-Tu n'as pas à avoir peur. Je suis ici. Tout va bien aller. On s'est retrouvées, toi et moi.)

Pendant un instant, j'oublie que je suis loin. Je suis chez moi, en train de flatter La
Vache sur mon divan. Elle est en vie, elle est revenue. Je suis en sécurité.

Puis, je réalise que je suis ailleurs, mais que cet ailleurs est également chez moi. La
Vache Basque me regarde, elle sait tout. Sagesse féline. Elle lâche un ronronnement
rassurant. Je peux continuer. Et elle repartir de son côté. Nous nous protégerons.

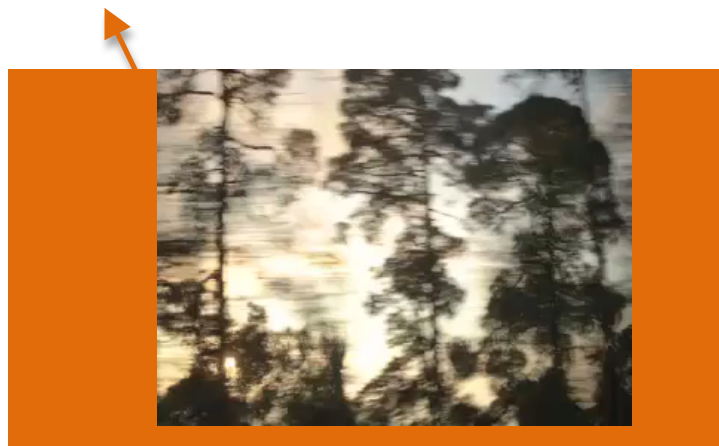
Une fois la Vache partie, je me retourne vers lui. Nous n'avons pas besoin de parler,
simplement avancer. La clameur nocturne de la ville devient un écho lointain peu à
peu. Ensemble dans cette noirceur, il se crée une intimité entre nous. Sous nos pas
l'asphalte devient une terre brute.

~~~~~

<sup>141</sup> *Partir sur la route, aucun retour possible.* Le protagoniste anonyme est officiellement sur la route : il ne peut plus changer d'idée. Il aperçoit le chemin qui se déploie devant lui.  
Christian Guay-Poliquin, *op. cit.*, p. 36.



Nous avons atteint l'orée de la ville.  
 Une douce brise me parvient.  
 L'odeur change.  
 Je pourrais la **reconnaître** n'importe où.



Mélange d'herbe, de terre, de vie. Les feuilles bruissent dans le vent. La brume nocturne est descendue et je peux voir la cime des arbres. La lune, à sa pleine hauteur, lance une lumière blanche qui éclaire les feuillages. La forêt ne dort pas et en observant les différentes teintes de feuillage, je me sens sereine. Le temps, tel le vent, ponce toutes les aspérités du paysage et finit par adoucir la douleur la plus pointue<sup>142</sup>.

Ici je peux m'inventer, me créer.  
 Le temps s'arrête. Je me retrouve. Je renais. Je prends forme face à cette forêt, face à moi.  
 Je veux faire **partie**.

Je me couche sur le sol, dans ce tapis vert et je me laisse bercer par ce qui m'entoure. Je suis bien. Entière.

Puis je me rappelle qu'il est encore à mes côtés. Sa présence est simple, rassurante.  
 Il me prend par la main et m'entraîne vers le sentier qui entre dans la forêt.  
 Je peux **le suivre**, ou **m'abandonner**. Je ne sais pas où aller.



<sup>142</sup> *Un deuil à faire*. Marc accepte enfin que Pietro, son ami le prêtre, est mort et il commence à faire le deuil de sa relation avec ce dernier.  
 Marc Séguin, *op. cit.*, p. 129.

*\*\*Précision sur ce qui suit : sur la plateforme web, il est seulement possible pour le lecteur de choisir une des trois (3) options de fin.*

*Les deux (2) autres options ne se révéleront pas à lui.*

*Afin de les découvrir, le lecteur devra recommencer le trajet à nouveau du début.\*\**

### **OPTIONS DE FIN ... SUITE PAGE SUIVANTE**

### Sans prendre de décision....

Un frisson me parcourt. Je sens sa présence. Je sens qu'elle est déjà passée ici et je veux la suivre, hors des sentiers balisés. Elle a tracé sa propre voie—et moi je veux la découvrir, me découvrir.

-*Amama*.

Je pense qu'il m'a compris. Il doit continuer seul, sans moi. Nous nous prenons dans les bras. Une longue étreinte, pour se donner chacun du courage.

Il me redonne mon sac. Il me paraît plus léger. Je me penche vers lui et je l'embrasse doucement. Un baiser d'espoir. Nous nous reverrons, je le sens, mais nous serons ailleurs.

Il reste là longtemps, à me **regarder** disparaître.

De loin, on dirait un arbre esseulé dans la plaine<sup>143</sup>. Et je ne le vois plus, mais je sens son sourire dans mon dos. Il se rendra.

La dernière image que j'ai  
d'elle est son tatouage.

Une petite patte de chat.

☐

Et moi je (re) commence à marcher, tout droit. Je compte mes pas.

Un pas après l'autre. Je suis plus forte que je le croyais. J'ai espoir.

J'entre dans la forêt qui m'appelle.

J'entends un miaulement.

Je suis ici, je rentre chez moi.

L'horizon s'étend à l'infini.

~~~~~

¹⁴³ *Une rencontre qui se termine*. Le protagoniste s'est arrêté en chemin pour remplir sa voiture d'essence et a discuté avec un homme, un étranger. L'image finale qu'il a de cet étranger, alors qu'il part, est celle-ci. Christian Guay-Poliquin, *op. cit.*, p. 46.

Le suivre :

Nous retournons sur l'asphalte et longeons la forêt, en bordure, sur le chemin. La brume se **dissipe** peu à peu.

Il fouille dans ses poches et en sort un trousseau de clés.

Nous arrivons devant un véhicule : une vieille bagnole rouge. Elle est usée, écorchée. Fatiguée. Elle a vécu plusieurs vies avant celle-ci, accompli de nombreux trajets.



-*Aïta*, qu'il chuchote.

Père.

C'est la voiture de son père. Je me sens de trop. J'ai envie de partir, le laisser seul ; je ne veux pas, je ne peux pas (l') aider. Je crois qu'il a senti ma détresse et il me met doucement une main sur l'épaule. Je me calme.

Il m'ouvre la portière. Je m'assois. Il pose mon sac derrière moi et puis démarre.

Je contemple les étoiles tandis que nous partons sur la route qui longe la forêt.

Je ne sais pas si c'est l'odeur, ou le doux ronronnement du moteur, ou la simple fatigue du voyage, mais je m'endors immédiatement. Mes songes sont clairs, blancs. Purs.

Simples. Je ne m'en souviens déjà plus.

Lorsque j'ouvre les yeux, la nuit se termine et, accompagnés du lever du soleil, nous faisons notre entrée dans le village. Lui gare la voiture et nous sortons. La brume est disparue—je découvre.

Le soleil inonde les lieux. C'est un village qui paraît figé dans le temps. Nous sommes sur la place centrale où règne l'église. De tous côtés, des petites rues qui zigzaguent. Les pierres colorées et vieilles des maisons invitent à écouter leurs histoires. Les pots de fleurs suspendus aux fenêtres se secouent de leur rosée matinale. Et une odeur saline se rend jusqu'à mes narines. Nous sommes en bordure de mer.

Il me fait signe de le suivre, tandis qu'il emprunte une des petites rues. Je me dirige lentement vers lui tandis qu'il cogne à une porte.

Nous entendons des pas de l'autre côté et elle s'ouvre. Une version plus âgée de lui, son fameux grand-père, le regarde et puis se retourne vers moi. Ses yeux s'écarchillent et pendant ce moment je peux voir le jeune homme qu'il fut avant.

- C'est toi ? qu'il me demande en français.

Une petite larme coule sur sa joue et le vieillard me prend dans ses bras. Je comprends alors qu'il me prend pour elle. *Amama*. Elle est venue ici—il l'a connue. J'ai envie de tout savoir, mais en même temps j'ai peur. Je regarde l'homme basque à mes côtés. Il paraît aussi surpris que moi.

Son grand-père nous invite au café du square. Il se ressaisît. Nous recevons nos breuvages, et il se met à me parler d'elle. J'écoute, et je savoure le moment.

Je ne veux pas le répéter ici, je veux le garder en moi. Il a parlé avec un bonheur évident : il se souvient d'elle et rien qu'à l'écouter *Amama* la jeune prend vie devant moi.

Il parle pendant un long moment, puis il semble se rappeler de la présence de son petit-fils à mes côtés. Je sens qu'ils doivent résoudre leurs propres énigmes. Moi, j'ai déjà quelques pièces du puzzle. Je les remercie tendrement. Je me lève.

-Bonne chance, qu'ils me disent. Et alors je pars.

M'abandonner :

À DEUX	
Nous pénétrons dans la douce moiteur de la forêt. Une chaleur nocturne nous enveloppe. Tout est noir, mais nous nous voyons. Nous nous désirons et nous cédon.	
ELLE	LUI
Ses mains usées commencent à parcourir mon corps et me définissent peu à peu. Ses yeux me renvoient mon image, et je me trouve désirable.	<i>Je la prends avec force. J'en ai besoin. Je ne sais pas faire autrement.</i>
Je lui retire ses vêtements, doucement, et il se laisse faire. Puis, je me déshabille, lentement, en le regardant dans les yeux. Je suis nue devant lui. Un frisson me parcourt.	<i>Elle se donne à moi, et, telle un chat, me griffe le dos, laissant ses marques.</i>
Nos souffles s'unissent.	<i>Elle s'abandonne et nos deux corps se prolongent. Elle laisse échapper des petits cris.</i>
Mon corps s'enflamme. Une décharge électrique.	<i>Ses yeux me regardent, mais je sens qu'elle est ailleurs. Son regard papillon s'est remis à voler¹⁴⁴.</i>
À DEUX	
On a baisé par terre, dans la poussière et la suie, sous la lumière crue de la lune. Comme en état d'urgence, vite et fort ¹⁴⁵ .	

¹⁴⁴ *Aller vers l'Autre*. Jack revoit Nuna à New York pour la première fois depuis leur séparation et son long périple sur la route. Il comprend que c'est un moment décisif et qu'il doit capter son attention, aller vers elle pour pouvoir la retrouver.

Guillaume Vigneault, *op. cit.*, p. 249.

¹⁴⁵ *La première relation sexuelle*. Le protagoniste couche finalement avec la femme mystérieuse qu'il a embarqué dans sa voiture. C'est une expérience charnelle, animale.

Christian Guay-Poliquin, *op. cit.*, p. 66.

ELLE

Repus, nous restons dans les bras l'un de l'autre pendant un instant. Nos souffles s'alignent et je me détends. Lui également. Il m'embrasse sur le cou, sur mon tatouage félin. Je ronronne.

La chaleur est maintenant un vent froid sur nos peaux nues et nous oblige à nous séparer. Nous renfilons nos vêtements. Il n'y a pas de gêne. Simplement la fin d'un moment. Une union temporaire, un partage. Une connexion. Nous nous sommes faits du bien.

Il me regarde et me prend la main. Il la serre tendrement et dans ce geste, il me confirme que nous resterons liés même si nos chemins se séparent. Les mots ne peuvent exprimer tout ce qui se trame entre nous alors je lui réponds simplement en la serrant plus fort.

Et puis nous relâchons nos mains et nous nous regardons.

Je vais continuer seule, mais je me rappellerai de lui. Il se rappellera de moi.
Nous nous souviendrons.

Je pars.

CONCLUSION

Ce mémoire est constitué de deux parties en dialectique assumée. En effet, l'hypothèse initiale soulevée dans l'essai de recherche, selon laquelle le protagoniste des romans de la route contemporain québécois trouve sa rédemption sur la route, dans un format stylistique qui emprunte certains éléments du monde visuel, particulièrement du *road movie*, se confirme dans l'étude critique pour être réinterprétée ensuite au sein de la création qui en découle. Tant les sujets, soit les thèmes abordés, que ce soit la filiation ou le rapport à Autrui, sont envisagés dans l'étude critique et réinterprétés au sein de la création dans une perspective féminine. Plus encore, le style ; une écriture romanesque inspirée du visuel du *road movie*, dans un style court, fragmentaire, est repris dans la création, où sont intégrés littéralement du visuel, que ce soit des photos, ou des vidéos ainsi que du son.

Par ailleurs, à la lecture de la création, on remarque que le déplacement physique de la protagoniste est plus limité que dans les romans. Cela s'explique tout d'abord par la forme plus courte de la création, mais aussi par le fait que le déplacement est principalement intérieur et mise sur une révélation scripturale des pensées liées au mouvement. Cela témoigne également de la réinterprétation des attentes face au genre ; la protagoniste féminine et son périple sont tout autant pertinents que ceux des romans analysés puisque l'on y trouve pareillement cette transformation identitaire flagrante liée au voyage. En effet, l'évolution de cette protagoniste initialement dépassée par les événements et impuissante face à son destin, lors de son arrivée à l'étranger, à celui d'une protagoniste qui se découvre et choisit son parcours et sa vie en terrain nouveau dans la finale confirme ce changement identitaire. Plus encore, le fait que la protagoniste ne possède pas de voiture, comme Kerouac dans *On the Road*, il est important de le rappeler, lui permet d'entrer en contact avec l'Autre par le véhicule et vient détourner la réalité de l'expérience du voyage sur la route.

À ce propos, une citation de Pierre Nepveu à propos de la poésie d'Emily Dickinson peut s'appliquer : « L'ici d'Emily Dickinson n'est jamais un terroir, elle y est radicalement présente à l'ailleurs de sa propre pensée¹⁴⁶ », ce que Nepveu définit comme l'introspection d'une *Amérique intérieure*. Dickinson a donc créé un déplacement

¹⁴⁶ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 70.

cartographique interne, comme le fait la protagoniste dans la création de ce mémoire. À la mise en évidence des différences entre la création et les romans étudiés se trouve donc un semblant de réponse à la vision multiple liée au genre dans la conception du voyage sur la route.

Finalement, à la lecture de l'ensemble de ce mémoire, la question qui surgit est : y a-t-il *une* ou *des* routes ? Le titre au singulier du roman de Jack Kerouac, *On the Road* suggère le singulier et son support, un rouleau et non le livre aux pages multiples, tout comme l'appellation du genre roman de *la* route. Pourtant, suite à l'analyse des romans étudiés, où la présence de la carte routière aux trajets multiples et le choix de différentes trajectoires au sein de la création, la réponse à la question serait plutôt d'ordre pluriel. *La* route serait-elle en quelque sorte une actualisateur d'un parcours, marqueur d'une traversée singulière d'un champ des possibles constitué par la somme des routes ? La réponse est complexe, mais ce mémoire propose un début de réponse positive.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

GUAY-POLQUIN, Christian, *Le fil des kilomètres*, Chicoutimi, La Peuplade, 2013, 221 p.

KEROUAC, Jack, *On the Road : the Original Scroll*, New York, Penguin, 2008 [1951], 408 p.

KEROUAC, Jack, *Sur la route : le rouleau original*, traduit de l'américain par Josée KAMOUN, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012 [1951], 611 p.

SEGUIN, Marc, *La foi du braconnier*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2012 [2009], 154 p.

VIGNEAULT, Guillaume, *Chercher le vent*, Montréal, Boréal, « Boréal compact », 2003 [2001], 268 p.

LIVRES

ANCTIL, Gabriel, AUGER, Marie-Sandrine (dir.), *Sur les traces de Kerouac*, Livre numérique, Ici Radio-Canada Première, 2003 [2001], 98 p.

BACRY, Patrick, *Les figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992, 335 p.

BOURASSA, Renée, *Les Fictions hypermédialiques : mondes fictionnels et espaces ludiques — Des arts de mémoire au cyberspace*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2010, 338 p.

BROSSARD, Nicole, *Le Désert mauve*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 228 p.

DELEUZE, Gilles, *Critique et Clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, 189 p.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, 160 p.

HUSTVEDT, Siri, *Yonder*, traduit de l'anglais par Christine LE BŒUF, Paris, Actes Sud, 1998, 275 p.

JULLIEN, Dominique, *Récits du Nouveau Monde. Les voyageurs français en Amérique de Chateaubriand à nos jours*, Paris, Nathan, 1992, 247 p.

LANDOWSKI, Éric, *Présences de l'autre*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, 250 p..

MENARD, Jean-Sébastien, *Une certaine Amérique à lire. La beat generation et la littérature québécoise*, Québec, Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2014, 304 p.

MORENCY, Jean, DEN TOONDER, Jeanette, LINTVELT, Jaap (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2006, 368 p.

NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers Collés », 1998, 375 p.

OUELLET, Pierre, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2003, 210 p.

OUELLET, Pierre, HAREL, Simon, *Quel Autre ? L'altérité en question*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2007, 378 p.

POULIN, Jacques, *Volkswagen Blues*, Québec, Babel, 1984, 323 p.

PETILLON, Pierre-Yves, *La Grand-Route : espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, coll. « Essai », 1979, 256 p.

PRIMEAU, Ronald, *Romance of the Road. The Literature of American Highway*, Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press, 1996, 170 p.

ROBIN, Régine, *Cybermigrances : traversées fugitives*, Montréal, VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2004, 244 p.

ROBERTS, Shari, « Western meets Eastwood. Genre and gender on the road », dans COHAN, Steven et HARK, Ina Rae (dir.), *The Road Movie Book*, London/New York, Routledge, 400 p.

SNIADER LANSER, Susan, *Fictions of Authority. Women writer and narrative voice*, New York, Cornell University Press, 1992, 287 p.

STEINBECK, John, *The Grapes of Wrath*, New York, Viking Press, 1939, 464 p.

ARTICLES

ARGOD, Pascale, « Le carnet de voyage audiovisuel ou cinématographique : genre intermédial, quête et diffusion du voyage "authentique" », *Téoros. Revue de recherche en tourisme*, vol. 30, n° 1, 2011, p. 119-127.

CASSIVI, Marc, « Guillaume Vigneault : chercher l'équilibre », *La Presse*, 22 avril 2008.

COTE, Jean-François, « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 499-523.

CUNNEL, Howard, « À toute allure – Quand Kerouac écrivait *Sur la route* » dans KEROUAC, Jack, *Sur la route : le rouleau original*, traduit de l'américain par Josée KAMOUN, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012, p. 9-79.

DAUNAIS, Isabelle, « Après l'écriture, le voyage », *Liberté*, vol. 35, n°s 4-5, 1993, p. 159.

FERLAND, Pierre-Paul, « *Les voyages forment la jeunesse* : mythe américain et rite initiatique dans le roman de la route québécois contemporain », *Québec français*, n° 164, 2012, p. 38-41.

GREEN, Mary Jean, « L'itinéraire d'une écriture au féminin : une lecture féministe de Madeleine Ouellette-Michalska », *Voix et Images*, vol. 23, n° 1, (67) 1997, p. 84-99.

HUDON, Véronique, « Chercher pour créer », *Aparté / arts vivants*, n° 3 (printemps), Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2014, p. 3-6.

LAVOIE, David, « L'économie du sens », *Aparté / arts vivants*, n° 3 (printemps), Montréal, Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2014, p. 6.

LEROUX, Louis-Patrick, « Les questionnements du chercheur-créateur devant ses réponses résonantes » (communication), Journée d'étude sur la recherche-crédation théâtrale en milieu universitaire, Université Laval, Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore (Université du Québec à Chicoutimi) et Société québécoise d'études théâtrales, 2012.

L'HERAULT, Pierre, « *Volkswagen Blues* : traverser les identités », *Voix et images*, vol. 15, n° 1, 1989, p. 28-42.

MARCOTTE, Gilles, « Jacques Ferron, côté village », *Études françaises*, vol. 12, n°s 3-4, 1976, p. 217-236.

MONETTE, Pierre, « Road novels : le roman-route », *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, vol. 2, n° 4, 2006, p. 30-31.

MORENCY, Jean, « Américanités francophones. Ancrages médiatiques, mises en perspective historiques et comparatistes », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 7, n° 2, 2004, p. 31-58.

PARE, François, « Intérieurs et extérieurs de l'Amérique chez Pierre Nepveu », *Voix et images*, vol. 34, n° 1, 2008, p. 81-90.

PETROWSKI, Nathalie, « Marc Séguin : le peintre des ruines modernes », *La Presse*, 11 septembre 2010.

RAJOTTE, Pierre, « Mythes, mythocritique et mythanalyse : théorie et parcours », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 53, 1993, p. 30-32.

VERMETTEN, Audrey, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans Au-dessous du volcan de Malcom Lowry », *Poétique*, n° 144, 2005, p. 491-508.

DOCUMENTS ÉLECTRONIQUES

Auteurs multiples, « La légende du minotaure », *Bibliothèque nationale de France* 2014, mis en ligne 2014, <http://expositions.bnf.fr/utopie/pistes/ateliers/image/fiches/minotaure.htm>. (page consultée le 13 juillet 2016).

BERNIER-HAMEL, Éléonore, « La vie, la passion et la mort de Rédempteur Fauché », *Konstellations. Bloc-notes de la pensée littéraire*, mis en ligne en 2006, http://konstellations.net/asmb/asmb_pdf/0601.13.pdf (page consultée le 10 août 2016).

FREEOUNDS, « Freesounds », *FreeSounds*, mis en ligne en 2005, <https://www.freesound.org/browse/tags/sound-effects/> (page consultée le 10 septembre 2016).

DUBOIS, Carmen, « Les rapports entre la voix et le point de vue dans les récits de voyage de Camillo José Cela », *Cahiers de Narratologie*, mis en ligne le 14 novembre 2014, <http://narratologie.revues.org/6971> (page consultée le 12 juillet 2016).

CARTES-PRODUCTION, « Jeu de 40 cartes : Pays basque », *Cartes-Production*, mis en ligne en 2006, <http://www.cartes-production.com/jeu-de-40-cartes-pays-basque-p-5646-c-123.htm> (page consultée le 10 septembre 2016).

GREENLOOK, Tanya, « Diary », *Flickr*, mis en ligne le 7 juillet 2009, <https://www.flickr.com/photos/greenlook/5389986501> (page consultée le 11 septembre 2016).

MTAHARLEMLINE, « Farewell to New Haven Union Station's Solari Departure Board », *Youtube video*, mis en ligne le 22 octobre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=1-cIabm8vLs> (page consultée le 11 septembre 2016).

SHEA, Andrea, « Jack Kerouac's Famous Scroll, On the Road Again », *NPR*, mis en ligne le 30 juin 2011, <http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=11709924> (page consultée le 15 février 2015).

ULIN, David L., « Publishing industry's digital adventure », *Los Angeles Times*, mis en ligne le 5 juillet 2007, http://articles.philly.com/2011-06-30/entertainment/29722036_1_book-apps-ipad-app-digital-age (page consultée le 3 avril 2016).

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

Le petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (nouvelle édition), sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, Paris, Le Robert, 2012, 2837 p.

DICIONNAIRE LAROUSSE, « Rédemption, définition », *Les Éditions Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/rédemption/67298> (page consultée le 2 mai 2016).

THÈSES

FERLAND, Pierre-Paul, « Entre nomadisme et sédentarité : une herméneutique des espaces fictionnels américains dans *Carnets de naufrage* et *Chercher le vent* de Guillaume Vigneault », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2010, 210 p.

GODIN, Marc Antoine, « Dérapages, suivi de Vers une définition du roman de la route », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1999, 95 p.

LEGAULT, Céline, « 40 ans sur la route : l'évolution de la représentation de la femme dans le roman de la route au Québec de 1964 à 2004 », Mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2006, 96 p.

ROUTHIER, Élisabeth, « L'intermédialité du texte littéraire, Le cas d'*Océan mer* d'Alessandro Barrico », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, 115 p.

SARRASIN, Marie-Hélène, « Habiter l'instant, suivi de Fragments de routes pour une (dé)marche créatrice », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 166 p.